دیدہ ور نقاد

گوپی چند نارنگ

ترتیب و تزئین

ڈاکٹر شہزاد انجم

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

دیدہ ور نقاد

گوپی چند نارنگ

گل نے ہزار رنگ سخن سر کیا و لے
دِل سے گئیں نہ باتیں تری پیاری پیاریاں

(میر تقی میر)

دیدہ ور نقاد

گوپی چند نارنگ

ترتیب و تزئین

ڈاکٹر شہزاد انجم

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

Deedawar Naqqaad : Gopi Chand Narang

edited by
Dr. Shahzad Anjum

ISBN : 81-87667-648

Year of First Edition : 2003

Price : Rs. 450

قیمت : چار سو پچاس روپے
ناشر : مرتب
کمپوزنگ : ڈائمنڈ پرنٹوگرافرس، عباس مارکیٹ، رامپور (یوپی)
مطبع : عفیف آفسٹ پرنٹرز، دہلی

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (India)
23216162, 23214465, Fax : 91-011-23211540
E-mail : ephdelhi@yahoo.com

فہرست

ترقیم	شہزاد انجم	۹
تقدیم	شہزاد انجم	۱۳
باب اوّل: تکریم		۲۴
چند لمحے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے ساتھ	احمد ندیم قاسمی	۲۶
گوپی چند نارنگ، میرا رقیب، میرا دوست	شمس الرحمٰن فاروقی	۲۸
نارنگ زندہ انسان	جمیل جالبی	۳۳
پروفیسر گوپی چند نارنگ: رنگارنگ آدمی	مجتبٰی حسین	۳۷
ذکر گوپی چند نارنگ کا	یوسف ناظم	۴۷
گوپی چند نارنگ کا اسلوبِ تنقید	حامدی کاشمیری	۵۲
گوپی چند نارنگ کی ساختیات شناسی	وہاب اشرفی	۶۲
گوپی چند نارنگ کی اسلوبیاتی تنقید	مغنی تبسم	۷۵
گوپی چند نارنگ، اہم نقاد	فضیل جعفری	۸۳

ادبی نظریہ سازی کا عمیق مطالعہ	نظیر صدیقی	۱۰۲
گوپی چند نارنگ کے تنقیدی رویے	ابوالکلام قاسمی	۱۰۶
افسانے کی تنقید اور گوپی چند نارنگ	صادق	۱۲۰
ادب شناسی کا ایک نیا رُخ	انیس اشفاق	۱۲۷
ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات	فہیم اعظمی	۱۵۹
اُردو زبان و ادب: تنقیدی تناظرات	شافع قدوائی	۱۷۰
نئے عہد کی تخلیقیت کے آئینہ خانہ میں گوپی چند نارنگ کی ادبی نظریہ سازی	نظام صدیقی	۱۷۷
واحد تنقید نگار	قیصر تمکین	۲۰۰
علوم و فنون کا نادِر خزینہ: گوپی چند نارنگ	محمد ایوب واقف	۲۰۳
گوپی چند نارنگ کی علمی خدمات	محمد حامد علی خاں	۲۱۵
گوپی چند نارنگ اور قاری اساس تنقید	مولا بخش	۲۲۱
گوپی چند نارنگ اور اطلاقی تنقید	شبنم عشائی	۲۳۸
بے مثال مقرر: گوپی چند نارنگ	شہزاد انجم	۲۵۰

باب دوم: تکمیل

		۲۵۷
اُردو، ہماری زبان	گوپی چند نارنگ	۲۵۹
مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں	گوپی چند نارنگ	۲۷۱
مابعد جدیدیت، اُردو کے تناظر میں	گوپی چند نارنگ	۲۸۹
ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت	گوپی چند نارنگ	۲۹۶
مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات	گوپی چند نارنگ	۳۲۷
سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر	گوپی چند نارنگ	۳۵۴
فکشن کی شعریات اور ساختیات	گوپی چند نارنگ	۳۹۲

ادبی تنقید اور اسلوبیات	گوپی چند نارنگ	۴۱۹
تنقید کے نئے ماڈل کی جانب	گوپی چند نارنگ	۵۳۶
سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ	گوپی چند نارنگ	۴۵۰
اسلوبیاتِ اقبال	گوپی چند نارنگ	۴۸۲
فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام	گوپی چند نارنگ	۵۰۳
بیدی کے فن کی اساطیری اور استعاراتی جڑیں	گوپی چند نارنگ	۵۳۵
منٹو کا متن، ممتا اور خالی سنسان ٹرین	گوپی چند نارنگ	۵۵۷

باب سوم: تکلیم

باب سوم: تکلیم		۵۷۸
نئی سوچ نئے مباحث	ابوالکلام قاسمی / شافع قدوائی	۵۸۰
گوپی چند نارنگ سے ادبی مکالمہ	اشفاق رشید (نیشن لاہور)	۵۹۷
نئی زمینوں کا متلاشی	مناظر عاشق ہرگانوی	۶۲۲
پروفیسر گوپی چند نارنگ سے گفتگو	آصفہ زمانی	۶۳۸
گوپی چند نارنگ سے ایک غیر رسمی مکالمہ	مسعود منور	۶۴۷
اُردو کی بنیادی شناخت رسم الخط ہے	اختر سعیدی	۶۶۱
سچی تخلیق کے لیے اپنے ذہن و شعور سے سوچنا ضروری	مشتاق صدف	۶۷۷
فنی دسترس کے بغیر ادبی نروان نہیں	ابرار رحمانی / احمد صغیر	۶۸۵

باب چہارم: تبصیر

باب چہارم: تبصیر		۶۹۵
ڈاکٹر نارنگ اپنی پہلی تصنیف کی روشنی میں	فرمان فتح پوری	۶۹۷
ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات	عتیق اللہ	۷۰۴

ہر آئیڈیالوجی جابر نہیں ہوتی	انتظار حسین	۷۱۹
جدید اُردو تنقید کی لال کتاب	محمود ہاشمی	۷۲۳
قاری اساس تنقید:		
نارنگ کی خیال افروز کتاب	مظفر علی سیّد	۷۲۸
سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ		
اُردو تنقید کی ایک نئی جہت کا اشاریہ	حنیف کیفی	۷۳۲
گوپی چند نارنگ کا سفر آشنا	امام مرتضیٰ نقوی	۷۳۷
تھیوری لازمیت کا منطقہ	کرشن گوپال ورما	۷۴۹

باب پنجم

تفاصیل	شہزاد انجم	۷۶۴

شہزاد انجم

ترقیم

اعلیٰ و ارفع شخصیت کی جس پرت کو اُٹھا کر دیکھیے، جہانِ معنی کی ایک نئی کرن پھوٹتی دکھائی دے گی۔ اس کا ہر جلوہ اور زاویہ، اس کی فکر اور رسائی، اس کا رویہ اور عمل 'ذوقِ نظر کی تسکین' کا سامان ہوتا ہے۔ عصری دھڑکنوں کی موثر عکاسی اور شاہراہِ نا آفریدہ کے لیے اس کا وجود ایک ناقابلِ شکست حقیقت میں ڈھل جاتا ہے۔ تاریخ ساز شخصیت ہر عہد کا مقدر نہیں ہوتی مگر یہ ہماری خوش قسمتی ہے کہ بیسویں صدی کے نصف آخر نے اکیسویں صدی کو ایک بیش قیمت تحفہ نذر کرنے کے لیے ایک بے مثل شخصیت کو قرطاس عہد پر اُبھارا — کہ جس کے اظہار کی تجلی کی مختلف کرنوں سے متاثر ہو کر ایک زمانہ اپنے محسوسات کے خلوص کو الفاظ کے دامن پر یوں ترتیب دیتا ہے:

"......... جب گفتگو کرتے ہیں یا تقریر کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے (وہ) نہیں بول رہے ہیں، علم بول رہا ہے۔" (مشفق خواجہ)

"ادب کے ساتھ آپ کا PASSIONATE COMMITMENT یعنی انتہائی سچا، گہرا اور بے لوث لگاؤ مثالی حیثیت رکھتا ہے......... اس زمانہ میں کیا، ہر زمانہ میں ادب کی اقدار کے نقاد بہت کم ہوتے ہیں، آپ اُن چند میں بھی ممتاز ہیں۔" (شمس الرحمٰن فاروقی)

".......... (وہ) عہد حاضر کے اُن چند فن شناس اور باریک بیں

نقادوں میں شامل ہیں جنھوں نے فن کی ماہیت، تفاعل اور مقصدیت کے حوالہ سے جدید، صحیح اور متوازن ادبی نظریات کی وکالت کی ہے۔"

(حامدی کاشمیری)

"اُنہیں اپنے مطالعہ اور سوچ کو بڑی خوبی اور تکمیل (PERFECTION) کے ساتھ ازسرِ نو مجتمع اور مرتب کرنا آتا ہے۔ اسلوب کی پرستاری کے باوجود فلسفیانہ تجزیہ کا اُنہیں گہرا شعور ہے۔ یہ دونوں چیزیں بیک وقت مشکل سے ہی کسی فردِ واحد کی تقدیر بنتی ہیں۔" (عتیق اللہ)

"..........(اُن) کا کمال یہ ہے کہ وہ نہایت شگفتہ پیرایے میں ادق سے ادق بات کو بھی سہل بنا کر پیش کرتے ہیں.........انھوں نے اسلوبیاتی تنقید کو لسانیات کے عالموں اور طالب علموں کے محدود حلقہ سے باہر نکال کر ادب کے عام قارئین تک پہنچا دیا۔"

(مغنی تبسم)

"(انھوں نے) اپنی تنقید میں جس نوع کے استدلالی اور تجزیاتی طریق کار کو رائج کرنے کی کوشش کی ہے وہ اس بات پر دال ہے کہ وہ تنقید کے بنیادی منصب اور نقاد کی حیثیت سے اپنی ذمہ داری کا شدید احساس رکھتے ہیں۔" (ابوالکلام قاسمی)

"ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل پر (اُن) کے مضامین اُن مکاتب فکر کے اساسی پہلوؤں پر نہ صرف محیط ہیں بلکہ تنقیدی مطالعہ کا ایک متنوع منظر نامہ پیش کرتے ہیں.........اردو میں ان افکار تازہ کے بنیاد گزاروں میں ان کی جگہ سرفہرست ہوگی۔"

(وہاب اشرفی)

''(انھوں نے) جہاں جہاں اساطیر، علامات، سامی و اسلامی روایات سے لے کر بودھی اور ہندوستانی دیومالائی حکایتوں اور ان کے پس منظر میں جدید افسانہ کا سراغ لگایا ہے وہاں وہ محض قصہ گوئی کی تاریخ بیان نہیں کرتے بلکہ تاریخ سے پرے ہٹ کر اُن تہذیبی سرچشموں تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں جو صدیوں کے گردوغبار میں اٹ گئے ہیں۔'' (صادق)

''(انھوں نے) ''شہرافسوس'' (انتظار حسین کے افسانوں) میں شامل بعض کہانیوں میں کردار نگاری کی باریکیوں پر جس طرح روشنی ڈالی ہے یا جس طرح اُن افسانوں سے وابستہ مکالماتی فضا کو پچھوایا ہے، اُسے میں تنقید کا اعلیٰ نمونہ سمجھتا ہوں.......... جدید افسانہ نگاری کے متعلق سریندر پرکاش اور بلراج مین را کے بعض افسانوں کے حوالے سے جو بحث کی ہے وہ میرے نزدیک عملی تنقید کا بہترین نمونہ ہے.......... (انھوں نے) یقیناً کلام انیس کو ایک نئے زاویہ سے دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ انیس کی شاعری میں جو فصاحت ہے اور جس نے ان کی شاعری کو جادو کا درجہ دیا ہے، اس کا جس عمدگی سے تجزیہ کیا وہ تنقید کا قابلِ تعریف نمونہ ہے۔''

(فضیل جعفری)

مذکورہ بالا محسوسات کے اظہار کے ان چند جلوؤں سے ادبی خدمت کے کثیر جہتی افتخار کے جو نقوش ترتیب پاتے ہیں اور ان کے درمیان خود بخود جو تصویر اُبھر کر سامنے آتی ہے، وہ کسی اور کی نہیں، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی ہے جنھیں ''قدرت کی طرف سے حیرت انگیز قوتِ کار ودیعت ہوئی ہے'' (احمد ندیم قاسمی) اس لیے وہ زبان و ادب کے ایسے جادوداں کارنامے انجام دے رہے ہیں کہ ایک عالم رشک میں ڈوبا نظر آتا ہے۔ اُن کی ''علمی سرگرمیوں کی نوعیت بے حد متنوع ہے۔ وہ بیک وقت ادبیات، لسانیات، سماجیات، سمعیات، پس ساختیات وغیرہ پر پوری قدرت سے حاوی ہیں۔'' (احمد ندیم قاسمی) گویا ان

کا پورا پس منظر علمی، تحقیقی اور تنقیدی ہے۔ ہمعصر ادب کے بلند قامت ادیب اور نقاد اُن کی دیدہ وری کی قسمیں کھاتے ہیں........

میری بے حد خواہش تھی کہ میں ایک ایسی کتاب ترتیب دوں کہ اس عظیم شخصیت، اس دیدہ ور نقاد کے جملہ صفات ایک جگہ جمع ہو جائیں تا کہ اردو کے باذوق قارئین ان ہی اوراق پر چشمۂ رواں سے اپنی پیاس بجھالیں.......... مگر میں نے جب ان کے کارناموں کو یکجا کرنا شروع کیا اور اُن پر لکھی گئی تحریروں کو سمیٹا تو مجھے محسوس ہوا کہ سمندر کو کوزہ میں بند کرنا شاید آسان ہو لیکن ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے تمام کارناموں اور ان سے متعلق تحریروں کو صرف ایک جلد میں پیش کرنا جوئے شیر لانے کے مترادف ہے۔ لہٰذا مجھے انتخاب کے مرحلہ سے گزرنا پڑا مگر یہ مرحلہ بھی آسان نہیں نکلا، بہت سی منتخب شدہ تحریروں پر مجھے ''آئندہ'' کا لیبل لگا کر انہیں فائل میں الگ کر دینا پڑا۔ اس طرح یہ کام طباعت کے مرحلوں تک پہنچا اور اب آپ کے سامنے ہے۔

اپنی اس کاوش کے سلسلہ میں مجھے اب اور کچھ نہیں کہنا ہے۔ ہاں آپ جو کہیں گے اُسے توجہ کے ساتھ ضرور سنوں گا۔ اس کتاب کی ترتیب میں جن کرم فرماؤں کے مضامین یا اقتباسات شامل ہیں، اُن کا میں بے حد شکر گزار ہوں کہ اُن کے حروف روشنی کی توانائی بن گئے ہیں، اُن حضرات کا بھی شکر گزار ہوں جن کے پُر خلوص تعاون اور مشوروں نے میری مشکلیں آسان کیں۔

شہزاد انجم
۲۴ رمئی ۲۰۰۲ء

شعبۂ اردو
گورنمنٹ ویمنس پوسٹ گریجویٹ کالج
مچھلی بھون، قلعہ، رامپور ۲۴۴۹۰۱ (یو پی)

شہزاد انجم

تقدیم

ہزاروں سال نرگس کا رونا اُردو میں ایک استعارہ سہی مگر یہ استعارہ فاصلوں کے کرب اور دیدہ وری کی حسرتوں کا جیتا جاگتا پیکر بھی ہے۔ امیر خسرو سے ولی دکنی تک، ولی سے میر، میر سے غالب اور پھر فراق..........نظیر سے اقبال تک اور پھر فیض.........، پریم چند سے قرۃ العین حیدر تک، پھر منٹو، پھر بیدی، انتظار حسین........اور، حالی سے احتشام حسین تک اور پھر کلیم الدین احمد اور پھر..........، فاصلے نظریاتی اور زمانی دونوں لحاظ سے بے حد صبر آزما اور عدم تسکین سے لبریز ہوتے ہیں مگر جہاں اس استعارہ نے اپنا سحر پھونکا اور کوئی دیدہ ور پیدا ہوا تو تسکین اور قرار دونوں کی کونپلیں انگڑائیاں لے کر اُٹھ کھڑی ہوتی ہیں اور رفعتوں پر کمندیں ڈالنے کا عمل شروع ہو جاتا ہے..........امیر خسرو نے اردو کے جس بظاہر ناآفریدہ مضراب کے تاروں پر انگلیاں پھیری تھیں اس سے پھوٹنے والے نغمے انتہائی کرب واضطراب کے عالم میں اپنے وجود کی نشاندہی کے لیے ولی کی راہ تکتے رہے تھے، ولی کا دیوان کسی میر کی آمد کا منتظر رہا اور میر کا کلام اپنی تکمیل کے لیے غالب کے انتظار کی صعوبت برداشت کرتا رہا..........انتظار کے کرب کی جڑیں اس قدر پھیل جاتی ہیں کہ وہ ہزاروں سال پر محیط ہوتی ہیں مگر اس انتظار کے صلہ میں جب کوئی دیدہ ور مل جاتا ہے تو فکر ونظر کی توانائی کے چراغ دور تک روشن ہوتے چلے جاتے ہیں..........سیالکوٹ کے ایک گاؤں میں ''ہزاروں برس'' پورے ہوئے تو اقبال کے ''عرقِ انفعال'' موتی بن گئے۔ بلوچستان، ایران سرحد کے نزدیک ڈگی ضلع لورالائی میں ۱۱رفروری ۱۹۳۱ء کو ہزاروں برس پورے ہوتے ہیں تو مغربی پنجاب کے ضلع مظفر گڑھ کے ایک علاقہ لیہ سے منتقل کشیپ گوتر (ورن کے اعتبار سے کھتری) کے ایک خاندان میں

گوپی چند نارنگ پیدا ہوتے ہیں تو اردو تنقید کی گلیاں آگے چل کر شاہراہ بن جاتی ہیں.............

مشہور ہے کہ کھتریوں میں علم کی جوت شعلہ نہیں بنتی شاید اسی لیے دربار اکبری میں نورتنوں کے سنگھاسن پر براجمان ہونے کے لیے بڑی مشکل سے کوئی ٹوڈرمل پیدا ہوسکا تھا مگر گوپی چند نارنگ کا کھتری خاندان کیا علم، کیا دولت اور کیا منصب ہر لحاظ سے اپنی مثال آپ تھا۔ دادا ایک بڑے کاشتکار، ہزاروں ایکڑ اراضی کے مالک، والد بلوچستان ریونیو سروس میں افسر خزانہ، فارسی اور سنسکرت دونوں ہی میں اعلیٰ استعداد کے حامل، ماموں متوال چند ڈھینگڑا نواب صاحب قلات کے دیوان یعنی وزیر خزانہ، والد کے ماموں رائے صاحب ٹوپن لال بلوچستان سروس میں اکسائز کمشنر۔ یہ بہت بڑا عہدہ تھا جو شاذ و نادر ہی ہندوستانیوں کے حصہ میں آتا تھا.............

والد کے صوفیانہ مزاج کا اثر والدہ نے بھی قبول کیا تھا، ویسے بھی اُن دنوں مائیں وفا کی دیویاں ہوا کرتی تھیں اور شوہر اور اولاد پر جان چھڑکتی تھیں، گوپی چند نارنگ کے ذہن کے حصہ میں والد کے اثر سے علم کی نہ بجھنے والی پیاس آئی تو والدہ کے محبت بھرے بولوں سے اُن میں ایثار و قربانی، وفا شعاری، اطاعت اور فرمانبرداری، بڑوں کا ادب، محنت اور جفاکشی کا خمیر پیدا ہوا، اس طرح ان کی شخصیت کی ابتدائی آبیاری اس سلیقہ سے ہوئی کہ وہ اسکول کے ذہین اور تیز، خاندان کے انتہائی سعادت منداور اپنے علاقہ کے ہمدرد اور غمگسار طالب علم بن گئے۔

دنیا کے بیشتر قابلِ ذکر ملکوں اور شہروں کی سیر کرنے اور وہاں کی لذتوں کو اپنی رگ و پے میں اُتارنے کے بعد بھی گوپی چند نارنگ کو جب اپنا بچپن اور اپنا وطن یاد آتا ہے تو اُن کی آنکھیں زیادہ روشن اور ان کا چہرہ زیادہ تر و تازہ نظر آنے لگتا ہے، دیکھیے وہ یادوں کے ساتھ ساتھ کس جذباتی ترفع میں سفر کرتے ہیں:

> ''ہمارے دادا شری چمن لال نارنگ زراعت پیشہ تھے، ننہال بھی زراعت پیشہ تھی۔ شہر کے دائیں طرف دریائے لالہ بہتا تھا جو سندھ کا معاون دریا ہے، برسات کے دنوں میں اس کی طغیانی دیکھنے کے لائق ہوتی تھی......''

اور پھر اپنے وطن لیہ کی تصویر کھینچتے کھینچتے وہ ایک انجانے سرور میں ڈوب جاتے ہیں:

"لیہ جواب ضلع ہے، عجیب وغریب جگہ پر واقع ہے۔ دائیں طرف کا علاقہ جھک یعنی نشیب کہلاتا تھا اور ریلوے لائن کے بائیں طرف کا علاقہ تھل۔ یہ ہر اعتبار سے ریگستان تھا جو بھاول پور، نواب شاہ اور رحیم یار خاں صوبہ سندھ تک اسی طرح چلا گیا تھا......... گرما کی رخصتوں میں اکثر میں اپنے بھائی بہنوں کے ساتھ یہاں آجاتا اور میرا زیادہ تر وقت کھیتوں پر گزرتا........"

بچپن کی دلچسپیاں اور بے فکری کے وہ دن آج بھی نارنگ صاحب کو یاد آتے ہیں تو وہ بے قرار ہو اٹھتے ہیں:

"نشیب میں آم اور جامن کے باغات دیکھنے سے تعلق رکھتے تھے۔ گھنے اور اونچے پیڑ اور مرطوب مٹی، پپیہے کی پکار اور مالیوں کی آوازیں نشیب میں دنیا ہی اور تھی۔ طرح طرح کے پھول کھلتے تھے اور گیہوں، دھان اور مکئے کی فصلیں تاحدِ نظر لہلہاتی تھیں۔"

نارنگ صاحب کو چھوٹی چھوٹی باتیں بھی خوب یاد ہیں اور اُن یادوں کو جب وہ رقم کرتے ہیں تو ان کے جذبات کی دھیمی دھیمی آنچ سلگتی دکھائی دیتی ہے:

"ہماری زمینیں چونکہ دریا کے پار دس بارہ کوس پر تھیں، اکثر رات کو لوٹنے میں دیر ہو جاتی تو اپنے بچا شری جیسا رام کے ساتھ گھوڑے پر لوٹتا۔ ہماری زمینوں پر دو کنویں تھے، رہٹ کی روں روں شیشم کی گھنی چھاؤں اور بڑ کے بڑے بڑے پیڑوں تلے سارا سارا دن کھاٹ بچھائے پڑھتا رہتا یا پھر کھیتوں پر کام کرنے والوں کے بچوں کے ساتھ کھیلتا۔ گھوڑسواری میں نے یہیں سیکھی۔"

میٹرک میں وہ فرسٹ ڈویژن لائے اور اپنے اسکول میں اول مقام پر رہے تو والد کے ماموں رائے صاحب ٹوپن لال کی پیشکش کے مطابق انہیں کوئٹہ کالج میں داخلہ لینا تھا مگر والد چاہتے تھے کہ نارنگ صاحب زراعتی کالج لائل پور میں بی ایس سی کی ڈگری حاصل کریں۔ اس کشمکش کو لیے وہ لائل پور (موجودہ فیصل آباد) ضرور پہنچے مگر حالات نے انہیں دہلی کا راستہ دکھایا اور وہ اجمیری گیٹ کے دہلی کالج کے طالب علم بن گئے۔ یہ وہ دن

تھے جب کئی پشت سے اردو کو اوڑھنا بچھونا بنائے خاندانوں کے لڑکے بھی کالج میں ایک مضمون کی حیثیت سے اردو لینے سے کترا رہے تھے مگر ایک کھتری خاندان کے ہونہار طالب علم یعنی گوپی چند نارنگ نے نامساعد حالات اور اردو کی کساد بازاری کے باوجود اپنے مضامین میں اردو کو شامل کیا اور پھر انتہائی محبت، خلوص اور جتن کے ساتھ وہ کاکلِ اردو سنوارنے لگے۔ انھوں نے اردو میں ایم اے کیا اور پھر دہلی یونیورسٹی سے ہی پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی مگر علم کے حصول کی پیاس تھی کہ بجھنے کا نام ہی نہیں لیتی تھی۔ انھوں نے پنجاب یونیورسٹی سے فارسی میں آنرز کی ڈگری حاصل کی، دہلی یونیورسٹی سے لسانیات میں پوسٹ گریجویٹ ڈپلوما حاصل کیا اور انڈیانا یونیورسٹی سے سمعیات اور تشکیلی گرامر پر خصوصی کورس کیا۔ اس کے باوجود علم حاصل کرنے کی تشنگی برقرار رہی تو وہ اردو، انگریزی، روسی، فارسی، اور سنسکرت ادبیات کے مطالعہ میں ڈوب گئے۔

علم جب آدمی کو وسیع القلبی، رفعتِ ذہنی اور گرہ کشائی کا پیکر بناتا ہے تو اس کی شخصیت خود بخود قدآور ہوتی چلی جاتی ہے اور اس میں اتنی کشش پیدا ہو جاتی ہے کہ لوگ دور دراز سے اس کے قدم لینے کے لیے آنے لگتے ہیں۔ علم گوپی چند نارنگ کے صرف لہو میں ہی نہیں ہے بلکہ آنکھوں سے بھی روشن ہے اسی لیے علم و ادب کے ادارے اُن سے استفادہ کرنے کی دوڑ میں شامل ہوتے چلے گئے۔ سینٹ اسٹیفنز کالج دہلی نے لکچرار کی کرسی پیش کی مگر جلد ہی دہلی یونیورسٹی نے اُنھیں اپنی بانہوں میں لے لیا اور پھر کم و بیش تین ہی سال میں وہ ریڈر کے عہدہ پر فائز ہو گئے۔ اس دوران وسکانسن یونیورسٹی میڈیسن نے وزیٹنگ پروفیسر شپ آفر کی۔ منی سوٹا یونیورسٹی میںیاپلس (گرما) بھی پیچھے نہیں رہی، اس نے بھی آپ کو وزیٹنگ پروفیسر بنایا۔ وسکانسن یونیورسٹی نے دوبارہ بھی دو سال کے لیے آپ کو وزیٹنگ پروفیسر بنایا۔ ۱۹۷۴ء میں ڈاکٹر نارنگ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں پروفیسر اور صدر شعبۂ اردو بنے۔ اس مدّت کے دوران آپ ڈین فیکلٹی آف ہومنیٹیز اینڈ لینگویجز کے گرانقدر عہدہ پر بھی رہے، اور وہاں ڈائریکٹر اردو خط و کتابت کورس کی بھی ذمہ داری آپ نباہتے رہے۔ جامعہ میں اپنے اسی درخشاں دور میں آپ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے قائم مقام وائس چانسلر بھی بنائے گئے اس اعلیٰ اور اہم ذمہ داری کو بھی آپ نے قابلِ رشک حسن و خوبی کے ساتھ سرانجام دیا۔ ۱۹۸۷ء میں یونیورسٹی گرانٹس کمیشن نے آپ کو نیشنل فیلوشپ سے

سرفراز کیا۔ اس سے قبل ۱۹۸۶ء ہی میں آپ کو دہلی یونیورسٹی پروفیسر شعبۂ اردو کے گرانقدر عہدہ پر متمکن کر چکی تھی جہاں سے آپ ۱۹۹۵ء میں سبک دوش ہوئے۔

دیدہ وری ایک بے بہا خزانہ ہے۔ اس خزانہ سے استفادہ کی بے پناہ خواہش ہر اس فرد، جماعت، ادارہ، انجمن اور سوسائیٹی وغیرہ کو ہوتی ہے جو علم ونظر، فکر وفن اور ذہن کو وسیع تناظر میں دیکھنا پسند کرے۔ گوپی چند نارنگ کی سوچ کے نئے نئے زاویے، ان کے وسیع مطالعے، بے پناہ ذہنی رسائیوں اور گرہ کشائیوں نے اُن کی شخصیت کو اس قدر اہم اور پرکشش بنا دیا کہ بیرونِ ملک کی انجمنیں اور یونیورسٹیاں بھی سراپا سپاس بن گئیں۔ ۱۹۶۳ء سے ۷۰ء کے درمیان وہ شکاگو یونیورسٹی، کیلی فورنیا یونیورسٹی برکلے، کولمبیا یونیورسٹی نیویارک، میکگل یونیورسٹی مانٹریال، مشی گن یونیورسٹی، این آربر، اورواورینٹل انسٹی ٹیوٹ پراگ، چیکوسلوا کیہ وغیرہ کی دعوت پر اُردو زبان وادب کے مختلف موضوعات پر لکچر دینے تشریف لے گئے۔ ۶۷ ویں بین الاقوامی مستشرقین کانگریس میں شریک ہونے کے لیے حکومت ہند کے نمائندہ کی حیثیت سے مشی گن پہنچے۔ آپ نے وہاں جو مقالہ پیش کیا اس کی خوب ستائش ہوئی۔ ۱۹۸۱ء میں حکومت ناروے اور وہاں کی ادبی انجمنوں کی دعوت پر آپ نے اوسلو (ناروے) کو رونق بخشی اور وہاں اردو زبان وادب پر کئی بڑے اہم لیکچر دیے۔ ۸۲ء میں انجمن سادات (کراچی) کی دعوت پر آپ جوش ملیح آبادی سیمینار میں شریک ہونے کراچی پہنچے تو پاکستان کی کم وبیش تمام اہم ادبی انجمنوں اور اداروں نے آپ کو ہاتھوں ہاتھ لیا۔ اُن میں خاص طور پر انجمن ترقی اردو (کراچی)، پاکستان رائٹرز گلڈ (کراچی) مہران رائیٹرز گلڈ (کراچی)، پاکستان نیشنل سنٹر (اسلام آباد)، پاکستان فاؤنڈیشن (لاہور)، دائرہ (اسلام آباد) وغیرہ۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ہر جگہ تشنگان ادب کو توسیعی خطبوں اور لیکچرز سے نوازا۔ ۱۹۸۲ء میں آپ میکسیکو تشریف لے گئے جہاں آپ نے سماجیات کی عالمی کانفرنس میں سماجی لسانیات پر اپنا پرمغز مقالہ پیش کیا۔ ۱۹۸۲ء میں کناڈا میں پہلی انٹرنیشنل اردو کانفرنس میں ٹورنٹو پہنچے اور ایک اہم مقالہ پیش کیا۔ ۱۹۸۲ء کے تمبر، اکتوبر میں مختلف یونیورسٹیوں کی دعوت پر واشنگٹن، کیلی فورنیا یونیورسٹی برکلے، لاس اینجلز، اری زونا یونیورسٹی ٹوسان، ڈن ور یونیورسٹی بولڈر، منی سوٹا یونیورسٹی میڈیا پلس، شگاگو یونیورسٹی، وسکانسن یونیورسٹی میڈیسن، کورنیل یونیورسٹی نیویارک، کولمبیا یونی ورسٹی نیو یارک

اور پنسل وینیا یونیورسٹی فلاڈلفیا وغیرہ کا آپ نے دورہ کیا اور اردو زبان و ادب پر بے حد معلوماتی، تحقیقی اور تجزیاتی مقالات پیش کیے۔ ۱۹۸۱ء اور ۱۹۸۲ء دونوں سال ماہ اگست میں آپ اردو مرکز لندن کی دعوت پر اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز، لندن یونیورسٹی تشریف لے گئے جہاں آپ نے دو یادگار توسیعی خطبات سے شائقین کو نوازا۔ ۱۹۸۴ء میں اہلِ سکھر کی دعوت پر جب آپ پاکستان پہنچے تھے تو سارے پاکستان میں آپ کی آمد پر بے حد جوش و خروش کا اظہار کیا گیا۔ چنانچہ آپ نے ہندو پاک مشاعرہ میں مہمانِ خصوصی کی حیثیت سے شرکت کی اور ہمایوں جیمخانہ سکھر، انجمن ترقی اردو (کراچی)، غالب لائبریری (کراچی) پاکستان رائٹرز گلڈ (کراچی) پاکستان نیشنل سینٹر (لاہور)، حلقہ ارباب ذوق (لاہور)، دائرہ (اسلام آباد) اور حلقہ ارباب ذوق (اسلام آباد) میں آپ نے پُرمغز تقریریں کیں اور توسیعی خطبات پیش کیے۔ ۱۹۸۶ء میں آپ نے روس کا سفر کیا چنانچہ ماسکو، لینن گراڈ، تاشقند، سمرقند، بخارا وغیرہ مقامات پر ادبی تقریبات میں حصہ لیا اور مشہور ادیبوں اور فنکاروں سے ملاقاتیں کیں۔ ۹۰ء میں پراگ چیکوسلوا کیہ کا سفر کیا۔ ۱۹۸۹ء میں انجمن اردو کی دعوت پر آپ نے ابوظہبی اور دوبئی کا سفر کیا اور جشن جمیل الدین عالی اور مختلف تقریبات میں شرکت کی۔ ۱۹۹۱ء میں بزم ادب کی دعوت پر آپ دوحہ قطر تشریف لے گئے نیز میر تقی میر تقاریب کو آپ نے رونق بخشی۔ ۹۱ء میں ہی ایک پانچ رکنی وفد کی معیت میں چین تشریف لے گئے جہاں بیکنگ، شی آن، ہانگ چو، شنگھائی اور ہانگ کانگ کی ادبی تقریبات میں شریک ہوئے اور خطبے دیے۔ ۱۹۹۲ء میں عالمی اردو کانفرنس میں شرکت کے لیے ماریشس پہنچے۔ آپ نے وہاں اجلاس کی صدارت کی اور ایک اہم مقالہ پیش کیا۔ ۱۹۹۳ء میں اردو سینٹر لندن کی دعوت پر آپ نے اسکول آف اورینٹل اینڈ ایفریقن اسٹڈیز میں نئی ادبی تھیوری اور فیض احمد فیض کی شاعری پر دو توسیعی خطبات دیے۔ نارنگ صاحب ۱۹۹۵ء میں فیض اکادمی لندن کی دعوت پر تشریف لے گئے اور مابعد جدیدیت پر دو توسیعی خطبہ دیے۔ اسی سال برکلے (کیلی فورنیا)، لاس انجلز، ٹورانٹو کا بھی آپ نے دورہ کیا اور لیکچر دیے۔ اکتوبر ۱۹۹۵ء میں امیر خسرو پر قطر میں خطبہ دیا اور اسی سال دوبئی اور ابوظہبی کی مختلف علمی و ادبی نشستوں میں بھی آپ نے شرکت کی۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ایشیا، افریقہ، یورپ اور امریکہ کی مختلف یونیورسٹیوں

اور مشہور و معروف انجمنوں کے سیمیناروں میں صرف شرکت ہی نہیں کی بلکہ خود بھی عالمی پیمانہ پر اثرات مرتب کرنے والے بڑے سیمیناروں کا اہتمام بھی کیا۔۔۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں جب تک رہے وہاں کی فضاؤں میں علم و ادب کے اعلیٰ اور آفاقی نغمے گونجتے رہے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں آپ نے بڑے معرکہ آرا سیمیناروں کا اہتمام کیا۔ ان سیمیناروں میں سر جوڑ کر نہ صرف ادب کے مستقبل کے بارے میں بے حد مثبت انداز میں سوچا گیا بلکہ اہم فیصلوں تک پہنچنے کی پر خلوص کوششیں بھی کی گئیں۔ ایسے سیمیناروں میں ۱۹۷۵ء کا ''جدید اردو ادب میں زبان کا تخلیقی استعمال سیمینار'' ۱۹۷۶ء کا ''ہندو پاک انیس صدی سیمینار''، ۱۹۷۷ء میں ''اقبال صدی سیمینار''، ۷۸ میں لغت نویسی کے مسائل پر ایک بڑا سیمینار، ۸۰ میں ''ڈاکٹر عابد حسین سیمینار اور پھر اسی سال ''ہندو پاک اُردو افسانہ سیمینار'' کو کامیابی کے ساتھ سرانجام دینے سے یہ بات واضح ہو گئی کہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ انتظامی امور، سلیقہ مندی اور مسلسل سعی کے بھی مرد میداں ہیں۔ ۸۳ء میں آپ نے میر تقی میر پر ایک سیمینار کیا جس میں ہندو پاک کے بے حد اہم عالموں اور فنکاروں نے شرکت کی۔ ۱۹۸۵ء میں اردو اکادمی دہلی کے پلیٹ فارم سے نئے اردو افسانہ پر جو سیمینار ہوا اس کو ہر طرح کامیاب بنانے میں ڈاکٹر صاحب نے بلاشبہ بڑی محنت کی۔ اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اردو زبان و ادب کو آفاقی سطح پر بھی زیادہ کشش، زیادہ رفیع اور زیادہ معنی خیز انداز میں پیش کرنے کے لیے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے گویا اپنے آپ کو وقف کر دیا ہے۔ ان سیمیناروں کے علاوہ ڈاکٹر صاحب نے ساہتیہ اکیڈمی کے بینر تلے کئی اہم سیمینار کرائے مثلاً ۱۹۹۷ء میں آزادی کے بعد اردو فکشن سیمینار ۱۹۹۸ء میں غالب بین الاقوامی سیمینار، ۱۹۹۹ء میں ''آزادی کے بعد اردو شاعری سیمینار'' اور ۲۰۰۱ء کا ''اطلاقی تنقید'' سیمینار وغیرہ۔ اہم بات یہ بھی ہے کہ ان میں سے بیشتر سیمینار کے مقالات بڑے سلیقہ سے کتابوں میں محفوظ کر لیے گئے ہیں۔

میر انیس کے بارے میں مشہور ہے کہ لوگ ان کا مرثیہ اخباروں، رسالوں یا کتابی صورت میں پڑھنے کے بجائے خود اُن کی زبان سے سننا زیادہ پسند کرتے تھے۔ دراصل انیس اپنے لب و لہجہ کے سحر سے الفاظ میں کچھ اس طرح روح پھونک دیتے تھے کہ الفاظ سامعین کے سامنے چلنے پھرنے لگتے تھے۔ پھر الفاظ کا سحر سامعین کو اپنے حصار میں

لے لیتا تھا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ بھی جب تقریر کے لیے کھڑے ہوتے ہیں تو در و دیوار تک گویا ہمہ تن گوش ہو جاتے ہیں۔ نارنگ صاحب شاعر نہیں ہیں لیکن ان کی نثر بے حد پُرکشش ہے۔ تنقیدی زبان کو برتنے اور الفاظ کے استعمال کا ایک خاص سلیقہ ہے۔ اُنہیں اظہار خیال کے لیے دورانِ تقریر الفاظ ڈھونڈنے نہیں پڑتے۔ ایسا لگتا ہے اردو کے سارے الفاظ دست بستہ سر جھکائے کھڑے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب کو جملے سجھانے، اُنہیں معنی خیز بنانے، اُنہیں سادہ و پُرکار انداز میں پیش کرنے کے لیے کسی اہتمام کی ضرورت نہیں ہوتی۔ زبان کا جادو جگانا لطیف سے لطیف خیال کو مناسب ترین الفاظ عطا کرنا اور موضوع کی مناسبت سے الفاظ اور لب و لہجے کا انتخاب کوئی پروفیسر نارنگ سے سیکھے۔ انیس اگر شاعری کا جادو جگاتے تھے تو گوپی چند نارنگ نثر کا جادو جگاتے ہیں۔

اپنی اس صاف ستھری، واضح، معنی خیز اور پُرکشش نثر کو جب وہ کتابوں میں محفوظ کر لیتے ہیں تو اردو زبان و ادب کا سرمایہ سر اُٹھا کر چلنے لگتا ہے۔ تادم تحریر ان کے قلم کی مرہونِ منت کوئی پچاس کتابیں اردو کے ذخیرۂ ادب میں بیش بہا اضافہ بن چکی ہیں۔ یہ ساری کتابیں ۱۹۶۰ء سے ۲۰۰۲ء کے درمیان شائع ہوئی ہیں۔ ان کتابوں میں ''اردو افسانہ: روایت اور مسائل''، ''انیس شناسی''، ''اقبال کا فن''، ''امیر خسرو کا ہندوی کلام''، ''نیا اردو افسانہ: تجزیہ اور مباحث''، ''ادبی تنقید اور اسلوبیات''، ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' ''اسلوبیات میر'' ''قاری اساس تنقید'' ''سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ'' ''مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' ''اردو غزل اور ہندستانی تہذیب'' وغیرہ وہ سنگ میل کتابیں ہیں جنہوں نے اردو تنقید کی دنیا ہی بدل ڈالی ہے اور ایسے اُفق پیدا ہوئے جہاں سے اردو زبان و ادب کا ''ستاروں پر کمندیں ڈالنے'' کا حوصلہ اور بڑھ گیا ہے۔

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

(میر تقی میر)

وسیع مطالعہ، دوربیں نگاہیں، بلند پرواز ذہن اور جدوجہد کی بے پناہ توانائیاں جو ڈاکٹر صاحب کی شخصیت میں رچ بس گئی ہیں بالآخر اُنہیں ہندوستان کے پہلی صف کے

شہریوں کے مابین کھڑا کر دیتی ہیں تو ان پر ہر طرف سے اعزاز و اکرام کی بارشیں ہونے لگتی ہیں۔ ۱۹۶۳ء میں اتر پردیش نے آپ کو غالب پرائز سے نوازا تو اسی سال کامن ویلتھ فیلو شپ برائے لندن یونیورسٹی کے لیے آپ کا انتخاب ہوا۔ ۱۹۷۲ء میں اردو اکیڈمی لکھنؤ کی جانب سے بھی آپ کو انعام سے نوازا گیا۔ پھر میر ایوارڈ (لکھنؤ) نیشنل ایوارڈ (قومی کونسل برائے تعلیمات) بہار اردو اکیڈمی انعام، صدر پاکستان کی طرف سے اقبال صدی طلائی تمغۂ امتیاز اور صدر جمہوریہ ہند کی جانب سے پدم شری کا قومی اعزاز بھی ڈاکٹر صاحب کو عطا کیا گیا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی شخصیت اب اس قدر منفرد محترم اور عظیم ہوگئی ہے کہ وہ ایوارڈ کی طرف نہیں دیکھتے، خود ایوارڈ اُن کے قدم لینے کے لیے بے قرار نظر آتے ہیں چنانچہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، المنائی واشنگٹن خصوصی ایوارڈ، ایسوسی ایشن ایشین اسٹڈیز پنسل وینیا خصوصی ایوارڈ، بہار اردو اکیڈمی خصوصی ایوارڈ، ساہتیہ کلا پریشد ایوارڈ دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ ایوارڈ (دہلی)، ہندی اردو ساہتیہ ایوارڈ کمیٹی لکھنؤ ایوارڈ، انٹرنیشنل اردو ایوارڈ ٹورینٹو، نذر خسرو ایوارڈ (شکاگو)، راجیو گاندھی ایوارڈ برائے سیکولرزم اور ساہتیہ اکیڈمی ایوارڈ وغیرہ بہت سے اعزاز و انعامات ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی خدمت میں پیش کیے گئے۔ ساتھ ہی ساتھ بہت ساری کمیٹیوں، اداروں اور تنظیموں کی مشاورت میں آپ کو شامل کیا گیا۔ مثال کے طور پر گیان پیٹھ ایوارڈ کے لیے آپ کو اردو کا کنوینر بنایا گیا۔ اردو کمیٹی قومی کونسل برائے تعلیمات (حکومت ہند) کے آپ چیئرمین بنے، خواجہ غلام السیدین اور ڈاکٹر عابد حسین دونوں کے ٹرسٹ کے لیے آپ سکریٹری بنائے گئے۔ نیشنل بک ٹرسٹ آف انڈیا کے آپ مشیر بنے، اگزیکیٹو کاونسل، جامعہ ملیہ اسلامیہ میں آپ صدر جمہوریہ ہند کے نمائندہ بنائے گئے۔ اس طرح آپ دہلی ٹیلی وژن، آل انڈیا ریڈیو کی مشاورتی کمیٹیوں کے رکن بنائے گئے۔ یو۔جی۔سی پینل برائے السنہ، اکیڈمک کاونسل علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، سنٹرل بورڈ آف ایجوکیشن وغیرہ درجنوں اداروں کے آپ رکن بنائے گئے۔ اردو اکیڈمی دہلی کے وائس چیرمین ہوئے اور انڈیا اسلامک کلچر سنٹر کے لائف ممبر بھی ہیں۔ دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ ذمہ داریوں سے آپ کبھی نہیں گھبراتے اور جو کام بھی آپ کے حصہ میں آتا ہے اُسے انتہائی لگن اور توجہ سے انجام دیتے ہیں۔ ان دنوں بھی پروفیسر گوپی چند نارنگ ہندوستانی ادب کے ایک اہم مرکز ساہتیہ اکادمی دہلی کے نائب صدر

اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے وائس چیر مین کی ذمہ داریاں بحسن وخوبی انجام دے رہے ہیں۔ کونسل میں جس قدر کام نارنگ صاحب کی نگرانی میں ہو رہا ہے وہ یقیناً کونسل کی تاریخ کا ایک روشن عہد ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کے علمی و ادبی کارناموں کے پیشِ نظر ۱۹۸۷ء میں ''الفاظ'' (علی گڑھ) نے گوپی چند نارنگ نمبر شائع کیا اسے جناب نور الحسن نقوی نے بڑے سلیقے سے ترتیب دیا تھا۔ ۱۹۹۵ء میں ڈاکٹر حامد علی خاں کا تحقیقی مقالہ ''گوپی چند نارنگ: حیات وخدمات'' کی اشاعت ہوئی۔ اس کتاب میں ڈاکٹر حامد علی خاں نے بڑی محنت سے ڈاکٹر نارنگ کی کاوشوں کا احاطہ کیا ہے۔ ۱۹۹۵ء میں ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی کی کتاب ''گوپی چند نارنگ اور ادبی نظریہ سازی'' شائع ہوئی جس میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے نظریات پر نہایت ذمہ داری سے توجہ دی گئی۔ ۱۹۹۵ء میں ہی ''کتاب نما'' (دہلی) کا ایک خصوصی شمارہ سامنے آیا جس میں نارنگ صاحب کی شخصیت، فکر اور نظریات کے ساتھ ساتھ ان کی خدمات کا احاطہ کیا گیا ہے۔ اس خاص شمارہ کو شہر یار اور پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے ترتیب دیا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی سے ۳۱ر دسمبر ۱۹۹۵ء کو ملازمت سے سبکدوش ہوئے۔ اُن کی اعلیٰ خدمات کے اعتراف میں شعبہ کی جانب سے ۱۹۹۶ء میں مقالات کا مجموعہ ''ارمغانِ نارنگ'' شائع کیا گیا۔ جس میں مقتدر ادیبوں اور ناقدوں کے مضامین ڈاکٹر نارنگ کی شخصیت، تنقید اور دانشوری پر شامل ہیں۔ اس کتاب کو پروفیسر عبدالحق سابق صدر شعبہ اُردو دہلی یونیورسٹی دہلی نے خوش سلیقگی سے ترتیب دیا ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ آج بھی تازہ دم ہیں اور مسلسل جدوجہد کر رہے ہیں۔ ان کے بلند اخلاق اور اردو زبان وادب کے لیے بے پناہ دلچسپی سے ایک عالم فیضیاب ہو رہا ہے۔ وہ چھوٹے بڑے کسی ادیب یا شاعر سے ملنے میں احتراز نہیں کرتے بلکہ فرصت کے اوقات میں وہ نئے لکھنے والوں کو کافی وقت بھی دیتے ہیں۔ اُن کی تخلیقات اور تنقیدوں کو پڑھتے ہیں اور مفید مشوروں سے نوازتے بھی ہیں۔ نارنگ صاحب کی فیملی بہت مختصر ہے۔ اس خاندان کا تعارف دیکھیے وہ خود کس طرح کراتے ہیں:

"میرے بڑے بیٹے کا نام ارون ہے اور چھوٹے کا
ترون۔ ارون کناڈا میں ڈاکٹر ہے اور ترون زیرِ تعلیم ہے۔ ارون اور
وینا کے دو اولادیں ہیں۔ ایک لڑکا اور ایک لڑکی۔ پوتے کا رشی اور
پوتی کا نام شفالی ہے۔ یہ مختصر خاندان گویا اب براعظموں میں بٹ گیا
ہے۔"

○

پس نوشت:

یہ تحریر ہنوز زیرِ تحریر تھی کہ اخباروں میں اعلان ہوا کہ اندرا گاندھی فیلوشپ کے
لیے اس سال گوپی چند نارنگ کا انتخاب ہوا ہے، نیز قطر ادبی ایوارڈ برائے ۲۰۰۲ء دوحہ قطر
میں گوپی چند نارنگ کی خدمت میں پیش کیا جائے گا۔

باب اوّل

تکریم

احمد ندیم قاسمی، شمس الرحمٰن فاروقی، جمیل جالبی،
مجتبیٰ حسین، یوسف ناظم، حامدی کاشمیری، وہاب اشرفی،
مغنی تبسم، فضیل جعفری، نظیر صدیقی، ابوالکلام قاسمی، صادق،
انیس اشفاق، فہیم اعظمی، شافع قدوائی، نظام صدیقی، قیصر تمکین،
محمد ایوب واقف، محمد حامد علی خاں، مولا بخش، شبنم عشائی، شہزاد انجم

میر گم کردہ چمن، زمزمہ پرداز ہے ایک
جس کی لے دام سے تا گوشِ گُل آواز ہے ایک

(میر تقی میر)

احمد ندیم قاسمی

چند لمحے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے ساتھ

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو قدرت کی طرف سے جو حیرت انگیز قوتِ کار ودیعت ہوئی ہے، اور اس توانائی سے وہ علم و ادب کے جو کارنامے انجام دے رہے ہیں، ان پر محققین اور ناقدین کو رشک کرنا چاہیے۔ اتنی بے پناہ لگن سے علمی و ادبی جستجو میں مصروف رہنے والے اب اس دور میں کہاں ہیں جو گہرے اور وسیع مطالعہ و مشاہدہ کے علاوہ پٹی ہوئی لکیروں سے دور ہٹ کر، اپنے ہی ذہن سے سوچتے اور اپنے ہی دل سے محسوس کرتے ہوں۔ یہاں لاہور میں حافظ محمود شیرانی، مولوی محمد شفیع اور ڈاکٹر سید عبداللہ کی سی شخصیات نے تحقیق و تنقید کے اعلیٰ معیار قائم کیے تھے مگر پھر ایک ایسا دور آیا کہ اہلِ علم چھوٹی چھوٹی باہمی چپقلشوں کے شکار ہو گئے اور تحقیق و تنقید کو شدید گزند پہنچا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے سے محقق و ناقد کو دیکھ کر یہ سہارا ملتا ہے کہ اُن اعلیٰ معیاروں کو اپنی منزل قرار دینے والے اہلِ علم برِ صغیر میں ابھی موجود ہیں۔

ڈاکٹر نارنگ کی علمی سرگرمیوں کی نوعیت بے حد متنوع ہے۔ وہ بیک وقت ادبیات، لسانیات، سماجیات، ساختیات، اسلوبیات، سمعیات وغیرہ پر پوری قدرت سے حاوی ہیں اور دلچسپ بات یہ ہے کہ دورِ حاضر کی تخلیقی سرگرمیوں اور جدید حسیت کے زیرِ اثر لکھے جانے والے شعر و ادب کے بھی ایک متوازن اور منصف مزاج تجزیہ نگار ہیں۔ میں نے ڈاکٹر نارنگ کی اس خوبی کا بطورِ خاص اس لیے ذکر کیا ہے کہ عموماً تحقیق و تنقید کے میدان کے شہسوار معاصر تخلیقی ادب کا ذکر تحقیر سے کرتے ہیں حالانکہ ان کے سارے علم کی بنیاد ہی تخلیقی ادب پر استوار ہوتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کی توجہ حاصل کرنے کے لیے ادب کا قدیم ہونا لازمی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے جہاں "ہندوستانی قصوں سے ماخوذ

اُردو مثنویوں" اور "لغت نویسی کے مسائل" اور "اسلوبیات میر" اور "انیس شناسی" کی سی معیاری کتابوں کی تصنیف وتالیف کا اعزاز حاصل کیا ہے، وہیں وہ جدید اُردو افسانے پر بھی اعلیٰ پائے کی دو ضخیم اور جامع کتابیں مرتب کر چکے ہیں۔ حال ہی میں ان کی ایک اور کتاب "ادبی تنقید اور اسلوبیات" کے نام سے شائع ہوئی ہے جس میں میر، انیس اور اقبال کے علاوہ دورِ حاضر کے چند اہم شعرا مثلاً فیض اور حالی اور شہریار و افتخار، عارف و ساقی فاروقی تک کی شاعری کا تنقیدی جائزہ موجود ہے۔ دورِ جدید کے ایک نہایت اہم افسانہ نگار انتظار حسین کے فن کی بھی جیسی تحسین انھوں نے کی، کم ہی نقادوں نے کی ہوگی۔ چنانچہ ڈاکٹر نارنگ کا شمار ان محققین و ناقدین میں ہوتا ہے جو عصرِ حاضر کے تخلیقی رویوں سے نہ صرف بیگانہ نہیں ہیں، بلکہ ان کا ایک ناگزیر حصہ ہیں۔

لسانیات، ساختیات اور اسلوبیات کے سے بھاری بھرکم موضوعات کم سے کم ہم تخلیقی فن کاروں کے بس کا روگ نہیں ہیں۔ ہم تو ان الفاظ کے صوتی جبر ہی سے دہل کر رہ جاتے ہیں، مگر یہ ڈاکٹر نارنگ کا کمال ہے کہ وہ اسلوبیات اور ساختیات کے سے مشکل موضوع کو ہمارے سامنے اتنی خوبصورتی سے پیش کر دیتے ہیں کہ ہم بہت کچھ حاصل کر لیتے ہیں۔ میں نے "اسلوبیات میر" پر ڈاکٹر نارنگ کا مقالہ پڑھ رکھا ہے۔ اس میں انھوں نے میر کے اسلوبِ فن کی بعض ایسی خوبیاں بھی دریافت کی ہیں جن تک بیشتر میر پرستوں کی نظریں نہیں پہنچ پائی تھیں۔ ان کے تازہ مقالوں اور خطبات نے ساختیات اور اسلوبیات کے حوالے سے ہمیں مزید مثبت انکشافات سے نوازا ہے اور یہ سب ڈاکٹر نارنگ کے منفرد عمیق مطالعے بلکہ ان کے خاص اپنے اسلوبِ تنقید کی دین ہے۔

O

شمس الرحمن فاروقی

گوپی چند نارنگ: میرا رقیب میرا دوست

پیارے گوپی چند نارنگ! دنیا مجھے اور آپ کو دوست سمجھتی ہے لیکن کچھ لوگ ہمیں رقیب بھی ثابت کرنا چاہتے ہیں۔ چلیے مجھے اس پر بھی کوئی خاص اعتراض نہیں۔ کیونکہ ہم دونوں ہی عروسِ اُردو کے عاشق و دلدادہ ہیں اور جب معشوق ایک ہو اور عاشق دو تو رقابت کے پہلو نکل ہی آتے ہیں۔ جب آپ کی کوئی اچھی تحریر دیکھتا ہوں تو رشک آتا ہے کہ کاش یہ میں نے لکھی ہوتی۔ کبھی کبھی میری بھی کسی ٹوٹی پھوٹی تحریر کو دیکھ کر آپ کا بھی جی للچاتا ہوگا۔ لہٰذا ہم بہر حال اس بات میں ایک دوسرے کے رقیب ہیں کہ گیسوئے اُردو جنھیں اقبال نے داغ کی موت پر منت پذیر شانہ کہا تھا، ان کو سنوارنے کے طلب گار اور ہوس مند ہم بھی ہیں۔

نقاد میں کیا خوبیاں ہونی چاہئیں اس سوال کے جتنے جواب ہیں، نقادوں کی تعداد ان سے کم ہی ہے۔ لیکن میں چونکہ نسبتاً کم ہمت اور طالب علمانہ ذہن والا شخص ہوں اس لیے میری نظر میں نقاد کی سب سے بڑی اور سب سے ضروری خوبی یہ ہے کہ اس کی تحریر صاف، واضح اور مربوط ہو تاکہ میں سمجھ سکوں کہ نقاد کیا کہہ رہا ہے۔ ابہام شاعری کی بہت بڑی خوبی اور تنقید کی سب سے بڑی لعنت ہے۔ کیوں کہ شاعری میں تو ابہام نئے نئے معنی کے دروازے کھولتا ہے۔ اور تنقید میں ابہام کے باعث نفس مطلب کا دم گھٹ جاتا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی شرم نہیں کہ آج کل کے اکثر نقادوں کی زیادہ تر تحریریں میری فہم سے بالاتر ہیں۔ ممکن ہے اس کی وجہ یہ ہو کہ ان کی فکر اتنی عالی اور ان کے مطالعات اس قدر عمیق ہیں کہ میری رسائی ان تک نہیں ہو سکتی۔ لیکن اگر مجھ جیسا شخص بھی جو تنقید کو پڑھنا اور اس سے کچھ حاصل کرنا زندگی کا اوّلین فریضہ اور وظیفہ سمجھتا ہے، ان نقادانِ کرام کی تحریر سے کچھ

حاصل نہ کر سکے تو پھر ایسی تنقید بھلا کس کام کی؟ میں تو اپنی معمولی سمجھ کی روشنی میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ ژولیدہ بیانی دراصل ژولیدہ فکری کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اگر نقاد کی باتیں پیچیدہ اور علمی گہرائی کی حامل ہیں تو غور وخوض اور مطالعہ ان باتوں کو ہمارے اوپر واضح کر سکتا ہے۔ لیکن اگر نقاد کی تحریر میں الجھاؤ، غیر قطعیت اور تصورات کی عدم وضاحت ہے غور وخوض اور مطالعے کے دسیوں برس بھی اس کو سمجھنے کے لیے کافی نہیں ہو سکتے۔ جب نقاد کے ذہن میں باتیں خود ہی صاف نہیں ہیں یا اگر صاف بھی ہیں لیکن اگر اس کے پاس ان باتوں کو ادا کرنے کے لیے الفاظ نہیں ہیں تو اسے تنقید کے میدان میں تگ وتاز کرنے کی ضرورت نہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ ہمیں نقاد کی ہر بات سے اتفاق ہو یا اتفاق ہونا ضروری سمجھا جائے مثلاً آپ کی بعض باتوں سے مجھے سراسر اختلاف ہے میری بھی بہت سی باتوں سے آپ کو اختلاف ہے میری بہت سی باتوں کو آپ غلط قرار دیتے ہیں۔ لیکن اس اختلاف سے ان باتوں کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ کیونکہ ادب کی دنیا میں کوئی جواب آخری اور حتمی جواب نہیں ہوتا۔ صحیح جواب کے بھی کئی پہلو ہو سکتے ہیں۔ ممکن ہے ایک نقاد کسی پہلو کو زیادہ اہم سمجھے دوسرا نقاد کسی اور پہلو کو، لیکن مجھے آپ کی جو بات سب سے زیادہ اچھی لگتی ہے وہ یہ ہے کہ آپ کی تحریر کو پڑھ کر صاف صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ آپ کیا کہہ رہے ہیں۔ کسی شاعر یا ادیب یا فن پارے کے بارے میں آپ کی کیا رائے ہے۔ کن باتوں کی بنا پر آپ اسے اچھا یا خراب کامیاب یا ناکام قرار دیتے ہیں۔ اختلاف یا اتفاق اسی وقت تو ممکن ہے جب ہمیں معلوم ہو کہ بات کیا کہی جا رہی ہے۔ مثال کے طور پر بعض معاصر شعرا اور ناول نگاروں کے بارے میں مجھے آپ کی رائے سے اتفاق نہیں ہے۔ بعض معاصر شعرا کے بارے میں میری رائے کو آپ خاص طور پر غلط گردانتے ہیں لیکن یہی افتخار کیا کم ہے کہ ہم معاصر ادب کی افہام وتفہیم اور اس کی تعیین قدر میں مصروف ہیں۔ غالب اور میر اور اقبال وغیرہ کے بارے میں تو ہر شخص کچھ نہ کچھ کہہ سکتا ہے لیکن معاصر ادب کے بارے میں کوئی رائے رکھنا تنقید کا سب سے بڑا امتحان ہے۔ اسی لیے کولرج نے کہا تھا کہ تنقید کا سب سے بڑا فرض یہ ہے کہ اس زمانے میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے اس کی اچھائیوں کو واضح کیا جائے کیوں کہ نئی چیز کو برا یا خراب یا غلط کہہ دینا تو بہت آسان ہے۔ پرانے پیمانے بھی موجود ہیں جن کو کھینچ تان کر نئی تحریر کے خلاف ثابت کیا جا سکتا ہے۔ اور پھر نئی چیز کو خراب کہہ دینے میں

کوئی خطرہ نہیں کیوں کہ اس بات کا امکان بہر حال زیادہ ہے کہ نئی چیز خراب یا غلط ہوگی۔ سب سے بڑی بات یہ کہ ہم اپنے کو کلاسیکی روایت کا امین کہہ کر بہت آسانی سے نئی چیزوں سے پیچھا چھڑا سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف نئی تحریر میں خوبیاں ثابت کرنے کی کوشش ہی مخدوش عمل ہے۔ بعض اوقات تو وہ لوگ بھی ناراض ہونے لگتے ہیں جن کی تحریر میں خوبیاں ثابت کرنے کی کوشش کی جائے۔ لہٰذا وہ نقاد جو معاصر ادب کا مطالعہ کرنے سے جی نہیں چراتا بلکہ ہر طرح اس میں مصروف و منہمک ہوتا ہے۔ ہماری تعریف اور احترام کا مستحق ہے۔ لہٰذا تحریر کی وضاحت ربط و انتظام اور استدلال و تجزیہ کے در و بست کے بعد آپ کی دوسری بڑی خوبی یہ ہے کہ آپ نے کلاسیکی ادب کے علاوہ معاصر ادب کے بارے میں بھی تنقید، تعارف اور تجزیے کا حق ادا کیا ہے۔ لیکن نرا عقلی استدلال کافی نہیں۔ استدلال کی پشت پناہی کے لیے وجدان اور ذوق سلیم بے حد ضروری ہیں۔ ذوق سلیم نہ کہیے، شئے لطیف کہیے۔ مراد وہ صلاحیت ہے جو نقاد کو جبلّی طور پر اچھے برے میں فرق کرنا سکھاتی ہے۔ اس شئے لطیف کا سب سے اہم اظہار زبان شناسی اور اظہار کی باریکیوں کو سمجھنے کے ذریعہ ہوتا ہے۔ برٹرنڈ رسل نے لکھا ہے کہ فلسفیانہ کارگزاری کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ ہم وجدانی طور پر کوئی فیصلہ کریں یا کسی نتیجے پر پہنچیں۔ پر اس نتیجے کے صحیح یا غلط ہونے کے بارے میں استدلال قائم کریں اور اگر استدلال کی روشنی میں وہ نتیجہ غلط یا ناکافی ہو تو وجدان کو سینے سے چمٹائے نہ رہیں بلکہ مزید غور کریں اور پچھلے فیصلے پر نظر ثانی کریں۔ میرا خیال ہے کہ ادبی تنقید کے لیے اس سے بہتر طریق کار ممکن نہیں۔ محض استدلال کی مثال ریاضی کے مسئلے کی ہے۔ اگر کسی کام کو ایک شخص پچاس منٹ میں کرتا ہے تو پچاس آدمی مل کر اُس کام کو ایک منٹ میں کر سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ صحیح ہے لیکن اس کی روشنی میں کوئی اصول نہیں قائم ہو سکتا ہے۔ لہٰذا استدلال کے بغیر وجدان بے لگام ہے اور وجدان کے بغیر استدلال بے روح ہے۔

استدلال اور وجدان کے شانہ بشانہ چلنے کی مثال آپ کے ان مضامین میں ملتی ہے جن میں آپ نے میر انیس، اقبال اور میر کی صوتی اور نحوی خصوصیات کو واضح کیا ہے۔ خاص کر میر انیس پر آپ کا مضمون معرکے کا ہے۔ اس میں آپ نے دبیر سے موازنہ کر کے دکھایا ہے کہ میر انیس کے یہاں نظم کی ترتیب اور آہنگ کی تعمیر بعض صوتی اور لسانی

کارگزاریوں کی بنا پر مرزا دبیر سے بہتر ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں آپ نے پہلے وجدانی طور پر طے کیا کہ دبیر کے مقابلے میں انیس بہتر معلوم ہوتے ہیں۔ پھر آپ نے دھندلا سا احساس کیا ہوگا کہ انیس کی بعض صوتی اور لسانی خصوصیات ہیں پھر آپ نے انیس و دبیر کا موازنہ کر کے دیکھا کہ آیا وہ خصوصیات دبیر کے یہاں بھی ہیں کہ نہیں معلوم ہوا کہ دبیر کے یہاں وہ باتیں نہیں ہیں۔ پھر آپ کا مضمون وجود میں آیا۔ اسی طرح اقبال کے بعض لسانی خواص کی طرف آپ نے جو اشارے کیے ہیں وہ وجدان اور شئے لطیف کے ذریعے استدلال تک پہنچتے ہیں۔

تجزیے کے علاوہ تشریح بھی تنقید کا بہت اہم فریضہ ہے۔ کسی فن پارے کو ہم کیا سمجھ کر پڑھیں؟ اس میں کس طرح کے معنی کی کارفرمائی ہے؟ فن پارہ جو کچھ بظاہر کہہ رہا ہے اس کی پیچھے بھی کوئی بات ہے یا نہیں؟ کیا فن پارے کا کوئی داخلی نظام بھی ہے جو اس کے ظاہر سے بظاہر کوئی خاص علاقہ نہیں رکھتا۔ لیکن جو دراصل اس کا اصل مفہوم ہے؟ اس آخری سوال سے جن نقادوں نے بحث کی ہے ان کو وضعیاتی یعنی STRUCTURALIST کہا جاتا ہے۔ آپ نے وضعیاتی طریق کار تو نہیں استعمال کیا ہے لیکن ہر باخبر نقاد کی طرح آپ نے وضعیاتی نقادوں کی بصیرت سے فائدہ ضرور اُٹھایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کے بعض فسانوں میں اساطیری معنویت کا جو مطالعہ آپ نے پیش کیا ہے وہ اردو میں اپنی مثال آپ ہے۔ ممکن ہے آپ کی تشریح سے پورا اتفاق نہ کیا جائے لیکن بیدی کے افسانوں میں معنویت تلاش کرنے کے سلسلے میں آپ کا یہ مضمون سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

گوپی چند نارنگ! آپ میں ایک اور خوبی ہے۔ جو شاید مجھ میں اور آپ میں مشترک ہے۔ وہ یہ کہ آپ ادب کا مطالعہ غیر مشروط ذہن سے کرتے ہیں، ادب سے یہ تقاضا نہیں کرتے کہ وہ آپ ہی کے معتقدات اور تصورات کی ترجمانی کرے۔ آپ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ ادب اپنی جگہ خود ایک سچائی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ یہ سچائی اس فلسفیانہ یا اخلاقی نظام سے ہر جگہ اور ہر طرح ہم آہنگ ہو جسے نقاد خود مانتا اور قبول کرتا ہے۔ ادب کے ساتھ آپ کا PASSIONATE COMMITMENT یعنی انتہائی سچا گہرا اور بے لوث لگاؤ مثالی حیثیت رکھتا ہے۔ اقبال ہوں یا غالب، میر انیس ہوں یا آج کا کوئی نوجوان شاعر آپ ان سب کا مطالعہ یکساں خلوص و یقین کے ساتھ اور ذہن کی یکساں

آزادی کے ساتھ کرتے ہیں۔ وہ نقاد ہی کیا جس کے ذہن کی تمام کھڑکیاں کھلی نہ ہوں اور جس کی شخصیت کے تمام گوشوں میں ادب کی محبت خالصتاً ادب کی خاطر نہ ہو۔ افسوس ہے کہ ہمارے اکثر نقاد اس معیار پر کھوٹے نکلتے ہیں۔ آج کی خود غرض دنیا میں ادب اور صرف ادب کے ساتھ آپ کی گہری وابستگی ہمارے لیے امید کی کرن کا کام کرتی ہے۔

آخر میں ایک بات یہ بھی کہہ دوں کہ لسانیات اور تاریخ ادب اور ترجمہ بھی وہ میدان ہیں جن میں آپ دور دور تک تنہا نظر آتے ہیں۔ ہمارے اکثر معاصر یہاں آپ کے ہم عنان و ہم رکاب تو کیا، آپ کے رہوار قلم کے پیچھے پیچھے بھی نہیں چل سکتے۔ میں تو صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ اس زمانے میں کیا ہر زمانے میں ادب کی اقدار کے نقاد بہت کم ہوئے ہیں۔ آپ ان چند میں بھی ممتاز ہیں۔ آپ کی ہر بات صحیح نہ سہی لیکن آپ کی کوئی بات نظر انداز کرنے کے لائق نہیں۔

○

ڈاکٹر جمیل جالبی

نارنگ زندہ انسان

پروفیسر گوپی چند نارنگ اُردو کے نامور نقاد، ماہر لسانیات اور محقق ہیں۔ پروفیسر نارنگ بلوچستان کے قصبہ دُکی میں ۱۹۳۱ء میں پیدا ہوئے اور جواب جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی میں شعبۂ اُردو کے صدر اور پروفیسر ہیں، اُردو زبان اور ادب کے وہ روشن چراغ ہیں جس نے اندھیروں میں جوت جگا کر نئی نسل کو آگے بڑھنے کا راستہ دکھایا ہے۔ پروفیسر نارنگ کے کام اور نام سے ہم سب برسوں سے واقف ہیں اور خوشی کی بات ہے کہ حال ہی میں کراچی میں ان کے مختصر قیام کے دوران ہمیں یہ بھی معلوم ہوگیا ہے کہ وہ اپنے کام کی طرح ایک زندہ ملنسار اور اچھے انسان بھی ہیں۔ یہ سب خصوصیات جب ایک ذات میں جمع ہوجاتی ہیں تو وہ ذات عرفِ عام میں گوپی چند نارنگ کہلاتی ہے۔ اس حوالے سے پروفیسر گوپی چند نارنگ ہمارے دور کے ایک بلند پایہ ادیب اور ایک اعلیٰ انسان، دونوں کی بیک وقت زندہ علامت بن گئے ہیں۔ ممکن ہے ایک اچھے منکسر المزاج اور حلیم الطبع انسان کی طرح پروفیسر نارنگ کو اس میں مبالغے کا پہلو نظر آئے مگر یقین جانیے کہ میں یوں ہی سمجھتا ہوں اور مجھے یقین ہے کہ آپ بھی مجھ سے اتفاق کریں گے اور اتفاق اس لیے کریں گے کہ اب تک نارنگ صاحب نے اپنے کام اور اپنی ذات سے یہ اثرات ہم پر مرتب کیے ہیں۔

پروفیسر نارنگ ایک جدید ذہن کے مالک ہیں، روشن دماغ بھی ہیں اور ذہین بھی۔ لگن کے ساتھ محنت کرنا بھی جانتے ہیں۔ اس لیے ان کے کاموں میں ہمیں تنوع نظر آتا ہے۔ وہ اُردو میں لکھتے ہیں اور انگریزی میں بھی۔ ان کا موضوع اُردو زبان اور ادب ہی ہوتا ہے اُردو ان کا اوڑھنا بچھونا ہے۔ ان کی زندگی ہے۔ وہ اُردو زبان سے ایسے ہی محبت کرتے ہیں جیسے ماں اپنے بچے سے پیار کرتی ہے۔ اس لیے وہ بھارت میں ان

تحریکوں میں پیش پیش نظر آتے ہیں جن کا تعلق براہِ راست یا بالواسطہ اُردو زبان و ادب سے ہے۔ خدا نے انہیں ایسی توانائی دی ہے کہ وہ علم و ادب کے بھی ممتاز نمائندہ ہیں اور ساتھ ہی ساتھ عمل کے بھی دھنی ہیں۔ علمی و ادبی سیمینار کا اہتمام کرنا کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے لیکن پروفیسر نارنگ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں کئی سال سے اُردو کے تعلق سے کئی اہم موضوعات پر سمینار منعقد کرا رہے ہیں۔ آپ کو یقیناً یاد ہوگا کہ پچھلے سال ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی سے دو اہم اور خوبصورت کتابیں شائع ہوئی تھیں، ایک کا نام تھا ''انیس شناسی'' اور دوسری کا نام تھا ''اُردو افسانہ: روایت اور مسائل'' یہ دونوں کتابیں ان دو سمیناروں کا ثمر تھیں جو پروفیسر نارنگ نے جامعہ ملیہ اسلامیہ میں کرائے تھے۔ یہ دونوں کتابیں جنھیں پروفیسر نارنگ نے نہایت توجہ، سلیقہ و محنت سے مرتب کیا ہے ہمارے علم میں، ہمارے شعور میں اضافہ کر کے ہمارے ادبی ذوق کو جلا دیتی ہیں۔ چند سال پہلے پروفیسر نارنگ نے اقبال کا فن جدید اُردو ادب میں زبان کا تخلیقی استعمال اور لغت نویسی کے مسائل پر بھی سمینار کا اہتمام کیا تھا۔ ہمیں اُمید ہے کہ پروفیسر نارنگ ان کتابوں کو بھی اسی اہتمام و سلیقہ سے مرتب اور معیار کے ساتھ جلد شائع کر کے اُردو زبان و ادب کو روشن کریں گے۔

ہم پاکستان میں پروفیسر نارنگ سے اس وقت متعارف ہوئے تھے جب ان کی تصنیف ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں ۱۹۶۲ء میں شائع ہو کر سامنے آئی تھی یہ اپنی نوعیت کا پہلا اور منفرد کام تھا جس میں اُردو مثنویوں کے قصوں کے مآخذ اور ان کی جڑوں کو خود اپنے ملک کی عوامی روایت میں تلاش کیا گیا تھا۔ اس کتاب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اُردو زبان کے ادب پر نہ صرف عربی ایرانی کلچر کی چھاپ ہے بلکہ برعظیم کی انڈک روایت سے بھی اس کا ویسا ہی گہرا رشتہ ہے۔ انڈک روایت اُردو زبان کی پہلی اور بنیادی روایت ہے۔ انڈک روایت سے عربی ایرانی روایت کی طرف سفر اس دور کے تاریخی دھاروں کا ایک فطری تہذیبی سفر تھا جس کی جڑیں اُردو زبان کے ڈھانچے، اس کے صرف و نحو، اس کے افعال، اس کے ضمائر، حروف جار اور حروف اضافت کی طرح آج بھی انڈک ہیں اور اسی لیے ان سب اثرات کے باعث اُردو زبان برعظیم کی سب زبانوں کے مقابلے میں نہ صرف زیادہ فطری، زندہ و جاندار زبان ہے اور برعظیم کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک بولی اور سمجھی جاتی ہے بلکہ انڈک جڑوں اور مختلف تاریخی و تہذیبی

عوامل اور عربی ایرانی اثرات کے حسین امتزاج کی وجہ سے اظہار و لہجہ کی مہذب ترین لسانی صورت ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ اسی نقطۂ نظر کے علمبردار ہیں۔ یہی وہ نکتہ تھا جسے فراق گورکھپوری نے (خدا اُن کی روح کو کروٹ کروٹ چین دے) سمجھ لیا تھا اور کہا تھا کہ "اُردو ہندوستان کی سب سے بڑی زبان ہے اور سب سے زیادہ خوبصورت اور لطیف زبان ہے"۔

یہ ایک ایسا موضوع ہے جس سے مجھے خود گہری دلچسپی ہے اور میں اس وقت اس موضوع پر نہیں بلکہ پروفیسر نارنگ کے بارے میں لکھ رہا ہوں۔ ان کی یہ کتاب یعنی "ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں" ایک ایسی اہم کتاب ہے جسے ہم سب کو پڑھنا چاہیے۔ پروفیسر نارنگ کی یہ کتاب ان کے پی۔ ایچ۔ ڈی کے مقالے "اُردو شاعری کا تہذیبی مطالعہ" کے ایک یا ڈیڑھ باب پر مشتمل ہے۔ میں پروفیسر نارنگ سے گزارش کروں گا کہ وہ اپنے باقی کام کو بھی جلد از جلد شائع کریں تا کہ ان کا نقطۂ نظر پوری جامعیت کے ساتھ سامنے آ جائے۔

نارنگ صاحب جیسا کہ میں نے عرض کیا، بیک وقت ممتاز نقاد اور محقق بھی ہیں اور ماہرِ لسانیات بھی۔ ان کی تالیف "املا نامہ" جسے میں اُردو املا کو جدید لسانی بنیادوں پر استوار کر کے نئے ترمیم شدہ املا کو اختیار کرنے کی سفارش کی گئی ہے، اُردو زبان کی ترویج و اشاعت کے لحاظ سے ایک اہم اور بنیادی کام ہے۔ ان کی ایک اور تصنیف "کرخنداری اُردو زبان" بھی لسانی نقطۂ نظر سے خاص اہمیت کی حامل ہے۔ اسی طرح ان کی ایک اور کتاب "اُردو کی تعلیم کے لسانی پہلو" بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے، جس کے مطالعے سے نہ صرف ہم اُردو کی تعلیم کے مسائل سے بلکہ جدید دور کے تقاضوں کی روشنی میں ان مسائل کے حل سے بھی واقف ہو جاتے ہیں۔ لسانیات کے مختلف پہلوؤں پر مضامین کا مجموعہ بھی، جیسا کہ اعلان ہوا ہے، "لسانی تجزیے" کے نام سے عنقریب دہلی سے شائع ہونے والا ہے۔ زبان اور صوتیات نارنگ صاحب کی لسانی دلچسپی کا ایک اہم موضوع ہے جس سے برصغیر پاک و ہند کے بہت کم ماہر لسانیات واقفیت رکھتے ہیں۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ جدید ادب اور خصوصاً جدید اُردو فکشن سے بھی گہرا تعلق رکھتے ہیں ان کے بہت سے مضامین اُردو رسائل و جرائد میں ہم پڑھ چکے ہیں 'تنقید' میں وہ

سماجی، نفسیاتی، سوانحی اور تاریخی نقطۂ نظر کے اس طور پر قائل نہیں ہیں کہ ہر ادب پارے کو صرف ایک ہی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے۔ ایک ادب پارے میں سماجی، نفسیاتی، سوانحی اور تاریخی عوامل بھی ہوتے ہیں لیکن دراصل بنیادی چیز ادب پارہ ہے اور تنقید کو بنیادی طور پر اپنے مطالعے کا آغاز ادب پارے کے حوالے ہی سے کرنا چاہیے۔ یہی ان کا نقطۂ نظر ہے۔
پروفیسر نارنگ کے چند کام انگریزی زبان میں بھی شائع ہوئے ہیں۔ منتخب اُردو افسانوں کے انگریزی تراجم کی انتھالوجی یونیسکو کے لیے تیار کی گئی ہے۔ ''انڈین پوئٹری ٹوڈے'' میں اُردو شاعری کا انتخاب اور اس کا انگریزی ترجمہ پروفیسر نارنگ نے نہایت سلیقے سے کیا ہے نیز ''ریڈنگز ان اُردو پروز'' وسکانسن یونی ورسٹی سے شائع ہو چکی ہے۔ یہ وہ کام ہیں جن سے اُردو ادب اور ادیبوں کا تعارف ورشتہ باہر کی دُنیا سے استوار ہوتا ہے۔

پروفیسر نارنگ نے بہت کام کیا ہے۔ ابھی وہ جوان ہیں اور ان کے سامنے مستقبل کی روشنی اُفق تا اُفق پھیلی ہوئی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ وہ اپنی صلاحیتوں سے اُردو زبان و ادب کی ایسی آبیاری کریں گے کہ اُردو جیسی لطیف، شائستہ اور بین الاقوامی زبان کے چھتنار پیڑ پر سدابہار پھول کھلنے لگیں گے۔

(۱۹۸۲ء)

مجتبیٰ حسین

پروفیسر گوپی چند نارنگ: رنگارنگ آدمی

جو لوگ پروفیسر گوپی چند نارنگ کو جانتے ہیں وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ گوپی چند نارنگ کو جاننا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ ان کے دوست اور دشمن دونوں ہی پچھلے کئی برسوں سے انھیں جاننے کی کوشش کر رہے ہیں اور اس کوشش میں اپنے آپ سے ناواقف ہوتے جا رہے ہیں۔ گویا دوستوں اور دشمنوں دونوں کے لیے پروفیسر نارنگ ایک مستقل اور متواتر مصروفیت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ میں تو انھیں صرف بارہ برسوں سے جانتا ہوں۔ بھلا میری کیا بساط کہ میں انھیں جاننے کا دعویٰ کروں۔ ۱۹۷۳ء میں دہلی کی ایک ادبی تقریب میں انھیں پہلی بار دیکھا اور وہیں ان کی تقریر دلپذیر بھی سنی۔ محفل کے بعد تعارف ہوا تو اپنے مخصوص میٹھے لہجے میں اس ملاقات پر سلیس شستہ اور بامحاورہ اردو میں اظہارِ مسرت بھی کیا۔ جن لوگوں نے اُنھیں اظہار مسرت کرتے ہوئے دیکھا ہے وہ جانتے ہیں کہ اُن کی مسرت کے اظہار کا دارومدار صرف اردو پر نہیں ہوتا بلکہ اس اظہار میں وہ اپنے چہرے کے اتار چڑھاؤ سے وہ سب کچھ بول جاتے ہیں جو اردو تو کجا انگریزی میں بھی بولا نہیں جا سکتا۔ پھر اسی میٹھے لہجے میں شکایت بھی کی کہ ''بھیا! دہلی آئے ہو تو کبھی کبھار مل بھی لیا کرو''۔ اور اس طرح دہلی کی محفلوں میں ان سے ملاقاتیں ہونے لگیں۔ ۱۹۷۴ء کے اواخر میں ایک دن سرودیہ اینکلو میں ان کے گھر کے سامنے سے گزر رہا تھا کہ پروفیسر نارنگ نظر آئے پوچھا:

''کیسے آنا ہوا؟''

میں نے کہا ''آنا نہیں جانا ہو رہا ہے''۔

پوچھا ''کیا مطلب''؟

میں نے کہا ''دفتر لگا دیا ہے ترے گھر کے سامنے۔ آپ کو شاید پتہ نہیں کہ میں

نے نیشنل کونسل آف ایجوکیشنل ریسرچ اینڈ ٹریننگ کے دفتر میں جو آپ کے گھر کے سامنے واقع ہے، نوکری کر لی ہے اور ایک مکان بھی آپ کے پڑوس میں کرائے پر لے لیا ہے۔ گویا میرا دفتر آپ کی اڑوس میں اور مکان پڑوس میں آ گیا ہے"۔

اس اطلاع پر بہت خوش ہوئے اور بڑی دیر تک خوش ہوتے رہے۔ میں نے انھیں خوش ہونے سے منع کرنا چاہا کہ پڑوسی اگر اچھا ہو تو خوشی جائز ہے اور واجبی لگتی ہے۔ میرے پڑوسی بن جانے پر اتنی خوشی بھی اچھی نہیں مگر وہ نہ مانے اور خوش ہوتے چلے گئے۔ اور آج تک خوش ہیں۔ اب یہ تو ممکن نہیں کہ ایک ادیب، خواہ وہ کتنا ہی چھوٹا کیوں نہ ہو ایک نقاد کا اڑوسی یا پڑوسی بن جائے اور آتے جاتے نقاد کی خیریت نہ پوچھ لیا کرے۔ میں ان کی خیرت پوچھتا اور وہ میری خیریت پوچھ لیتے اور اس طرح ایک دوسرے کی خیریت پوچھتے پوچھتے ایک دن پتہ چلا کہ یہ "مزاج پرسی" ایک طرح کی دوستی میں بدلنے لگی ہے اور یوں میں ان کے سکھ میں اور وہ میرے دکھ میں بڑھ چڑھ کر شریک ہونے لگے۔

پروفیسر نارنگ بڑے رنگارنگ آدمی ہیں۔ (رنگارنگ کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ رنگیلے آدمی ہیں) ان کی شخصیت ہر لحظہ اپنے ہی نام کی لغوی معنی کی تردید کرنے میں لگی رہتی ہے۔ ان کی ذات میں جس طرح ایک رنگ آتا ہے اور دوسرا رنگ جاتا ہے اسے دیکھ کر حیرت بھی ہوتی ہے اور ان کے اردو کے پروفیسر ہونے پر تعجب بھی۔ جن لوگوں کو ان کے گھر جانے کا اتفاق ہوا ہے وہ واقف ہیں کہ پروفیسر نارنگ کا گھر اردو گھر نہیں ہے۔ کیوں کہ میں نے اردو کے کسی بھی پروفیسر کو اس طرح کے گھر میں رہتے ہوئے نہیں دیکھا۔ اتنا خوبصورت اور سجا سجایا گھر ہے کہ پہلی بار ان کے گھر جانے والا پروفیسر نارنگ کو نہیں دیکھتا بلکہ صرف ان کے گھر کو دیکھتا رہ جاتا ہے۔ مجھے تو ان کے گھر کے ساز و سامان اور قرینے سے اردو کم ٹپکتی اور خود پروفیسر نارنگ زیادہ ٹپکتے نظر آتے ہیں۔ اردو کی لیتھو طباعت والی کتابیں بھی ان کی گھر کی الماریوں میں پہنچ کر خواہ مخواہ دلکش اور دیدہ زیب نظر آنے لگتی ہیں۔ جن شاعروں کے کلام پر زندگی بھر ابکائیاں آتی رہیں ان کے شعری مجموعے بھی پروفیسر نارنگ کی الماریوں اور تنقیدی مضامین میں بھلے لگتے ہیں۔

مجھے نہیں معلوم کہ پروفیسر نارنگ کی مادری زبان کیا ہے۔ ضرور ان کی بھی کوئی نہ کوئی مادری زبان ہوگی۔ یہ اور بات ہے کہ موجودہ دور میں مادری زبان کا مطلب بدل گیا

ہے۔ اب مادری زبان اس کو کہتے ہیں جو ماں کو تو آئے لیکن بیٹے کو نہ آئے۔ اس معاملے میں پروفیسر نارنگ کا کیا مسلک ہے یہ میں نہیں جانتا تاہم اتنا جانتا ہوں کہ میں نے کبھی ان کے گھر میں بالعموم اُردو اور بالخصوص انگریزی کے سوائے کسی اور زبان کا چلن دیکھا نہ سنا۔ حد ہوگئی کہ ایک بار میں نے پروفیسر نارنگ کے ٹیلی فون سے اپنے ایک دوست سے مرہٹی زبان میں بات کی تو ان کا فون ہی خراب ہوگیا۔ زبان کے معاملے میں جب ان کا ٹیلی فون اتنا حساس ہو تو پروفیسر نارنگ کی لسانی حسیّت کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ سنا ہے کہ پروفیسر نارنگ بلوچستان سے تعلق رکھتے ہیں اور منورما بھابھی پنجابی ہیں لیکن ان کے گھر میں نہ کبھی بلوچی سنی اور نہ ہی پنجابی۔ یوں کہیے کہ ان کے گھر کی سرکاری زبان اُردو ہے۔ انگریزی کہ بین الاقوامی رابطے کی زبان ہے ان کے گھر کی دوسری زبان کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ میں نے آج تک پروفیسر نارنگ کو اُردو اور انگریزی کے سوائے کسی اور زبان میں بات کرتے نہیں سنا بلکہ انگریزی بولتے ہیں تو اُردو لہجہ کی شائستگی اور مٹھاس اس میں شامل کردیتے ہیں، بہت بھلی لگتی ہے۔ ان کا حال ان پنجابیوں کا سا نہیں ہے جو اپنے مخصوص ''تَل فُظ'' کے ساتھ اُردو بولتے ہیں تو اپنا لہجہ زیادہ اور لفظ کم سناتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ ماہر لسانیات ہیں۔ زبانوں کے مزاج کو خوب جانتے ہیں اور جس طرح انھوں نے اپنے گھر میں زبان کے مسئلے کو حل کیا ہے اسے دیکھ کر احساس ہوتا ہے کہ اے کاش ہماری حکومت بھی زبانوں کی سمسّیا کا اسی طرح سمادھان کرتی۔ منورما بھابھی سے بھی کوئی پنجابی میں بات کرے تو وہ اُردو میں ہی جواب دیتی ہیں۔ مجھے سب سے زیادہ ان کے آٹھ سالہ بیٹے تروُن نارنگ کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے جسے آج تک یہ پتہ ہی نہ چل سکا کہ اس کے ممی ڈیڈی کی مادری زبانیں کیا ہیں۔ جب اس نے آنکھیں کھولیں تو منورما بھابھی کی اُردو تہذیب کو دیکھا اور جب کان کھولے تو پروفیسر نارنگ کے میٹھے لہجے والی اُردو سنی۔ یہاں تک تو خیر ٹھیک تھا۔ وہ جب ذرا بڑا ہوا تو اسے اُردو کی ادبی محفلوں میں لے جایا جانے لگا جہاں وہ اُردو کے دیگر پروفیسروں، دانشوروں، نقادوں، ادیبوں اور شاعروں کی اُردوئیں سننے کے علاوہ جناب شمس الرحمٰن فاروقی کی بلند خوانی تک سننے لگا۔ تروُن نارنگ نے گھنٹوں میر کی شاعری پر پُرمغز مقالے سنے ہیں۔ غالب کے فن پر خیال انگیز تقریریں سنی ہیں جو بچہ تین سال کی عمر سے میر کی یاسیت، غالب کی عظمت اور اقبال کے فلسفے سے روشناس ہوجائے

اس کی ذات کے کرب کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ جس عمر میں بچے کو اصولاً چھت پر چڑھ کر پتنگ اُڑانا چاہیے، اس عمر میں ترون نارنگ چھت کے نیچے بیٹھا کئی کئی دنوں تک اُردو کے سیمینار، سمپوزیم، مذاکرے اور مشاعرے وغیرہ سنتا رہتا ہے۔ مجھے یاد ہے کہ ایک گاڑھے قسم کے مذاکرے کو لگاتار چار گھنٹے تک برداشت کرنے کے بعد وہ میرے پاس آیا اور بڑی نڈھال آواز میں پوچھنے لگا۔ "مجتبیٰ صاحب یہ ابلاغ کیا ہوتا ہے؟ کھانے کی چیز ہوتا ہے یا پینے کی؟" "مجھے تو یہ کھانے کی چیز لگتا ہے"۔

میں نے پوچھا "تمہیں کیسے پتہ چلا کہ یہ کھانے کی چیز ہوتا ہے؟"

چہرے پر ایک عجیب سی معصومیت طاری کرتے ہوئے بولا "اس لیے کہ بہت بھوک لگی ہے"

میں نے کہا "ترون تم نے ٹھیک کہا۔ اگرچہ یہ راست طور پر کھانے کی چیز نہیں ہے مگر اُردو کے اکثر پروفیسر اور دانشور اسی لفظ کی کھاتے ہیں"۔

ترون نے پوچھا "اس لفظ کی کیا کھاتے ہیں؟"

میں نے کہا "اس لفظ کے استعمال کی کمائی اور جان کھاتے ہیں اور کیا؟"

ترون نے میرے جواب کو سن کر اپنی بھوک کچھ اور دبا دی۔ ترون نے ایک مرتبہ ترسیل کے المیے کے بارے میں پوچھا تھا کہ اگر یہ کھانے کی چیز ہے تو ذائقہ میں میٹھی ہوتی ہے یا نمکین اور یہ کہ مصوتے اور مصمتے کس پیڑ پر لگتے ہیں؟

ترون سے اُردو کا رشتہ یہیں ختم نہیں ہوتا بلکہ یہیں سے تو شروع ہوتا ہے۔ اگر آپ صبح کو اولین ساعتوں میں پروفیسر نارنگ کے گھر کے آگے سے گزریں تو ایک بچے کی نہایت سریلی آواز ہارمونیم کی آواز کے پس منظر میں سنائی دے گی اور آپ فیض احمد فیض کو صبح صبح اپنی محبوبہ سے شکایت کرتے ہوئے پائیں گے کہ تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گزری ہے یہ مدھر اور سریلی آواز ہمارے دوست ترون نارنگ کی ہوگی جو ہر صبح غالب، میر، ناصر کاظمی، فیض احمد فیض، شہریار اور نہ جانے کن کن اُردو شاعروں کی غزلیں گا گا کر گانے کا ریاض کرتا ہے۔ غالب اور میر کی وہ غزلیں جن پر ہم نے جوانی میں ہاتھ صاف کیا تھا ترون ان پر اپنے بچپن ہی میں ہاتھ صاف کرنے کے علاوہ اپنا گلا بھی صاف کر رہا ہے۔ اس کے گانے کو سن کر ہم جیسے عمر رسیدہ لوگ یوں دم بخود رہ جاتے ہیں جیسے پروفیسر نارنگ کی تقریر کو

سن کر ان کے سامعین۔

ترون نے مجھ سے ایک بار پوچھا تھا ''مجتبیٰ صاحب! یہ نیم باز آنکھیں کیا ہوتی ہیں؟''

میں نے کہا ''ترون! تم جب میٹرک کا امتحان کامیاب کرلو گے تو تمہیں خود اپنی کلاس میں ایسی نیم باز آنکھیں نظر آ جائیں گی''۔

اس نے پوچھا ''کیا نیم باز آنکھوں کو دیکھنے کے لیے میٹرک کا امتحان کامیاب کرنا ضروری ہوتا ہے۔ کیا میر تقی میر نے میٹرک کا امتحان کامیاب کیا تھا؟''

میں نے کہا ''میر تقی میر نے اگر میٹرک کا امتحان کامیاب کیا ہوتا تو اُردو شاعری کیوں کرتے کوئی شریفانہ پیشہ اختیار نہ کر لیتے''۔

میری ایسی باتوں پر ترون اکثر سوچ میں پڑ جاتا ہے۔ ترون کی بات کچھ لمبی ہوگئی۔ بتانا یہ بھی مقصود تھا کہ پروفیسر نارنگ نے اپنے کمسن اور معصوم بچے کو بھی اُردو زبان اور کلچر سے محفوظ نہیں رکھا۔ ورنہ میں اُردو کے ایسے کئی پروفیسروں کو جانتا ہوں جو اپنی اولاد کو اُردو اور اُردو کلچر سے دور رکھنے کے سو جتن کرتے ہیں اور دوستوں میں بڑے فخر کے ساتھ کہتے ہیں کہ ان کی اولاد ان سے زیادہ اچھی انگریزی جانتی ہے۔

پروفیسر نارنگ کی سب سے بڑی خوبی جو مجھے نظر آتی ہے وہ یہ کہ اردو کے مصروف ترین استاد ہیں۔ ان بارہ تیرہ برسوں میں جب بھی انہیں دیکھا کسی نہ کسی کام میں مصروف پایا۔ مرہٹی میں ایک کہاوت ہے، گھوڑے کو بیٹھی ہوئی حالت میں دیکھا نہیں جا سکتا۔ کام کے معاملے میں پروفیسر نارنگ بھی گھوڑے کی سی طاقت رکھتے ہیں۔ گھوڑے کی بات میں نے اس لیے کی ہے کہ پروفیسر نارنگ میں کام کرنے کی جو توانائی ہے اس کو جانچنے کے لیے ''مین پاور'' کی جگہ ''ہارس پاور'' کی اصطلاح بھی ضروری ہے۔ اچھا برا، چھوٹا بڑا کوئی کام ایسا نہیں جو وہ نہ کرتے ہوں۔ کام چاہے گھر کا ہو یا یونیورسٹی کا، ادب کا ہو یا کلچر کا ہر کام یکساں خلوص اور لگن کے ساتھ کرتے ہیں۔ اپنے شاگردوں کی رہنمائی یہ کریں گے۔ ادیبوں کو گمراہ یہ کریں گے، ادبی محفلوں میں تقریر یہ کریں گے، تقاریب کا اہتمام یہ کریں گے، ریڈیو پر بھی سنائی دیں گے، ٹیلی ویژن پر دکھائی دیں گے۔ دوستوں کی خانگی تقاریب میں حصہ لیں گے۔ شادی میں یہ موجود ہوں گے۔ جنازہ میں یہ شریک ہوں

گے۔ یونیورسٹیوں کی سلیکشن کمیٹیوں میں یہ موجود ہوں گے۔ سرکار کی مشاورتی کمیٹیوں میں یہ شامل کیے جائیں گے۔ آج بمبئی میں ہیں تو کل حیدرآباد میں ہوں گے۔ حیدرآباد سے نکلیں گے تو بنگلور میں جا دھمکیں گے یا لکھنؤ میں جا براجیں گے۔ بعض دفعہ انہیں دہلی سے بمبئی جانا ہو تو سیدھے بمبئی نہیں جائیں گے بلکہ براہ لندن بمبئی جائیں گے۔ لندن بھی سیدھے نہیں جائیں گے بلکہ براہِ ٹوکیو، لاس اینجلس، وسکانسن، واشنگٹن، شکاگو اور ٹورانٹو ہوتے ہوئے لندن جائیں گے۔ دہلی سے بمبئی جانے کے لیے پروفیسر نارنگ کا شارٹ کٹ یہی ہے۔ وہ سرودویہ اینکلیو میں واقع اپنے گھر میں جتنے سمٹے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اتنے ہی براعظموں میں پھیلے ہوئے بھی نظر آتے ہیں:

سمٹے تو دلِ عاشق، پھیلے تو زمانہ ہے

بڑے جہاں دیدہ اور جہاں شنیدہ ہیں، براعظموں میں جہاں جہاں یہ گئے ہیں کم و بیش میں بھی ان کے تعاقب میں وہاں وہاں گیا ہوں۔ وہ سچ مچ اپنے نقشِ پا وہاں چھوڑ آئے ہیں۔ ہماری طرح نہیں کہ ان ملکوں سے چلنے لگے تو جوتی بھی اُٹھائی اور نقشِ پا بھی اُٹھا لیے۔ ملکوں ملکوں لوگ بڑی عزت سے ان کا ذکر کرتے ہیں اور ان کی علمیت کی تعظیم و تکریم کرتے ہیں۔

مجھے پروفیسر نارنگ کا شاگرد بننے کا کبھی اتفاق نہیں ہوا جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں میرے ان کے مراسم دوستی، ہمسائگی اور محبت کے ہیں۔ اُردو کے اساتذہ کی سیاست سے بھی میرا دور کا کوئی واسطہ نہیں ہے۔ (یوں بھی اُردو کے اساتذہ کے پاس اب علمیت کم اور سیاست زیادہ باقی رہ گئی ہے) میں ادب کی اس سیاست کا صرف چشم دید گواہ ہوں، اس کا کل پرزہ نہیں ہوں۔ پروفیسر نارنگ کی حد تک اتنا جانتا ہوں کہ وہ اپنے خاص شاگردوں اور خاص دوستوں کے لیے کچھ بھی کر سکتے ہیں، یہی ان کی سب سے بڑی خوبی ہے اور شاید یہی ان کی سب سے بڑی کمزوری بھی۔ شاگرد چاہے نکما ہی کیوں نہ ہو وہ اسے اوپر اُٹھائے بغیر نہیں رہیں گے بلکہ نکمے شاگردوں پر تو ان کی خاص نظرِ عنایت ہوتی ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ ذہین شاگرد اپنی جگہ آپ بنائے گا۔ اپنے خاص دوستوں کے لیے وہ آتشِ نمرود میں کود پڑنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ اسے میری خوش بختی کہیے کہ یا پروفیسر نارنگ کی بدبختی کہ وہ مجھے بھی اپنا خاص دوست تصور کرتے ہیں۔ ان کے اس تصور کا ایک واضح نقصان مجھے

یہ پہنچتا ہے کہ جب بھی اُردو کی کوئی اسامی آ خالی ہوتی ہے اور اگر پروفیسر نارنگ اس اسامی کو بھرنے والی سلیکشن کمیٹی کے ممبر ہوتے ہیں (جو وہ اکثر ہوتے ہیں) تو اہلِ غرض میرے اطراف چکر لگانے لگتے ہیں اور یوں میں خواہ مخواہ مصروف ہو جاتا ہوں۔ حسابِ دوستاں دل میں ہوتا ہے مگر میں جانتا ہوں کہ پروفیسر نارنگ کا خاص دوست ہونے کی وجہ سے میرے بہت سے دوست اتنی خوش حال زندگی گزار رہے ہیں کہ اب مجھے کبھی یاد نہیں کرتے۔ جب میری سفارشوں کی تعداد ان کے پاس بہت بڑھنے لگی تو ایک دن کہنے لگے ''یہ کیا آپ اپنے دوستوں کے پیچھے حیران رہتے ہیں۔ اپنے گھر کو پھونک کر کب تک دنیا میں نام کرتے رہیں گے، کبھی اپنے بارے میں بھی سوچیے۔''

میں نے کہا ''ایسی بات ہے تو میرا بھی انتخاب کیجیے۔ اسی بات پر نکالتے ہیں ایک آسامی اور بناتے ہیں ایک سلیکشن کمیٹی، کبھی کبھی مقتول کو بھی اپنے قاتل کا انتخاب کرنے کا حق ملنا چاہیے۔''

یہ ایک اتفاق ہے کہ چند دن بعد میرے دفتر میں سچ مچ ایک سلیکشن کمیٹی کی بیٹھک ہوئی، وہ سلیکشن کمیٹی کے ممبر تھے اور میں اُمیدوار، غالباً یہ پہلی سلیکشن کمیٹی تھی جس میں میں نے پروفیسر نارنگ کو کوئی سفارش نہیں کی۔ میں سلیکشن کمیٹی کے سامنے پہنچا تو پہلے میرا نام پوچھا، میری تعلیم پوچھی، پھر یہ پوچھا ''کہ آپ نے پی ایچ ڈی کیوں نہیں کی؟''

میں نے کہا ''پی ایچ ڈی اس لیے نہیں کی کہ ایم۔ اے ہی نہیں کیا اور ایم۔ اے اس لیے نہیں کیا کہ جس یونیورسٹی میں ایم۔ اے کرنے کی غرض سے داخلہ لیا تھا وہاں طنز و مزاح کے پرچے میں میری کتابیں شریک تھیں۔ میں سب کچھ کر سکتا ہوں خود اپنی کتابیں نہیں پڑھ سکتا۔ یوں بھی اب پی ایچ ڈی کرنے کا سوال اس لیے پیدا نہیں ہوتا کہ ایک صاحب مجھ پر ڈاکٹریٹ کرنے کا منصوبہ بنا رہے ہیں۔''

میری بات سن کر مسکرانے لگے۔ پھر سلیکشن کمیٹی کے صدر نشین کی طرف متوجہ ہو کر میرے بارے میں چیئرمین کا انٹرویو لینے لگے کہ آپ انہیں کب سے جانتے ہیں، ان کی کن کن صلاحیتوں سے واقف ہیں، اگر واقف نہیں ہیں تو کیوں نہیں وغیرہ وغیرہ۔

میں پروفیسر نارنگ کی دوستی کی اس لیے عزت کرتا ہوں کہ وہ بڑے اور مصروف ترین اسکالر ہونے کے باوجود شخصی سطح پر دوستی کے تقاضوں کو نبھانا خوب جانتے ہیں۔ ایک

بار دہلی میں میرے اسکوٹر کا ایکسیڈنٹ ہوگیا تو وہ کسی ادبی جلسہ میں شرکت کے لیے علی گڑھ گئے ہوئے تھے، علی گڑھ میں شہریار نے انہیں حادثے کی اطلاع دی تو اطلاع ملتے ہی وہ اپنی موٹر کو اتنی تیزی سے بھگا کر دہلی پہنچے کہ کئی جگہوں پر خود ان کی موٹر کا ایکسیڈنٹ ہوتے ہوتے رہ گیا۔ دو سال پہلے میں آدھی رات کو نانا بنا تو پروفیسر نارنگ اور منورما بھابھی بھی رات کے پچھلے پہر اسپتال میں موجود تھے۔

دوستوں کی دلداری اور پاسداری کے لیے وہ سب کچھ کر سکتے ہیں۔ باہر سے کوئی شاعر یا ادیب دہلی آتا ہے تو وہ پروفیسر نارنگ کا مہمان ضرور بنتا ہے۔ گھر پر بیٹھکیں جمتی ہیں، ادبی محفلیں سجتی ہیں، ادب میں ادیبوں کے مقام کا تعین کیا جاتا ہے، ادب کے فیصلے صادر کیے جاتے ہیں، تعریفیں ہوتی ہیں، برائیاں ہوتی ہیں، بلکہ لڑائیاں تک ہو جاتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ اُردو زبان و ادب کی بقا کی خاطر بلکہ اپنے دوستوں کی بقا کی خاطر کچھ بھی برداشت کر لیتے ہیں، ایک بار اُردو کے کچھ سر پھرے ادیبوں اور شاعروں نے ان کے گھر پر آدھی رات کو وہ اُدھم مچائی کہ مجھے اور پروفیسر نارنگ کو ہاتھ جوڑ جوڑ کر سب کو رخصت کرنا پڑا۔ وہ جا چکے تو اتنے میں وہاں پولیس یہ کہتے ہوئے آ گئی کہ ہمیں کسی نے فون پر اطلاع دی ہے کہ یہاں نقضِ امن کا خطرہ ہے۔ پولیس کو الگ سمجھانا پڑا کہ بھیا یہاں اُردو کے شاعر اور ادیب جمع تھے، یہ ایک دوسرے کا سر پھوڑنے کے سوائے کسی اور کو نقصان ہی نہیں پہنچا سکتے۔ حکومت اُردو کو اس کا جائز مقام نہیں دے گی تو اس زبان کے شاعر اور ادیب آدھی رات کو یہی کرتے رہیں گے۔ چونکہ حکومت سے لڑ نہیں سکتے اس لیے آپس میں لڑتے ہیں۔ معاملے کو کسی طرح رفع دفع کرنا پڑا۔ منورما بھابھی اس ناخوشگوار واقعے سے الگ متاثر رہیں۔ میں بھی بوجھل دل کے ساتھ گھر واپس ہوا۔ دوسرے دن صبح صبح پروفیسر نارنگ کا فون آیا۔ رات میں وہ پھر ایک بیٹھک کا اہتمام کر رہے تھے۔ کہنے لگے کہ کل جو ہوا اس کی تلافی کے لیے ایسا کرنا ضروری ہے۔ "IT IS PART OF THE GAME"۔ اب ان کے ظرف کے آگے بھلا میں کیا کر سکتا تھا۔

ایک آدمی کی کئی حیثیتیں ہوں اور اس کی سرگرمیاں مختلف النوع ہوں تو اس کے لیے دشمن اور حاسد پیدا کرنا کوئی مشکل کام نہیں ہے۔ پروفیسر نارنگ کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہے۔ پروفیسر نارنگ دوستی کے سلسلے میں جتنے کھرے ہیں دشمنی کے معاملے میں بھی

اتنے ہی پکے ہیں۔ بڑے اہتمام اور جتن کے ساتھ یوں دشمنی کرتے ہیں جیسے شطرنج کھیل رہے ہوں۔ ان کا قول ہے کہ جس آدمی کا کوئی دشمن نہیں ہوتا اس کی ذہانت اور صلاحیت مشکوک نظروں سے دیکھی جانی چاہیے۔ ان کے اکسانے پر میں نے بھی دو ایک دشمنیاں مول لینے کی کوشش کی تھی مگر دشمنوں نے ہی مجھ پر رحم کھا کر سمجھایا کہ میاں یہ تمہارے بس کی بات نہیں ہے۔ ذہین آدمی بننا ایسا بھی کیا ضروری ہے۔ سو اب میں ایک ذہین آدمی تو نہیں ہوں البتہ سب کا دوست ہوں۔ حد تو یہ ہے کہ پروفیسر نارنگ کے قدیم اور ازلی دشمنوں کا بھی دوست ہوں۔ ان کی محفلوں میں بھی آتا جاتا ہوں مگر پروفیسر نارنگ نے کبھی شکایت نہیں کی بلکہ ان کے دشمنوں نے ضرور شکایت کی۔

پروفیسر نارنگ کا ایک خاص وصف ان کی سلیقہ مندی ہے۔ ہر کام ایک خاص سلیقے اور قرینے سے کرتے ہیں۔ چاہے وہ اُردو افسانے پر ہندو پاک سمینار کا انعقاد ہو یا اپنے گھر کے صحن کی چمن بندی۔ اگر چہ ان کے گھر کا صحن بڑا نہیں ہے پھر بھی ایسی چمن بندی کا اہتمام کرتے ہیں کہ جی خوش ہو جائے۔ یہی حال جامعہ ملیہ میں ہندو پاک میر سمینار کے انعقاد کا بھی تھا کیوں کہ جامعہ کا صحن اتنا بڑا نہیں تھا کہ یہاں ہندو پاک سمینار منعقد ہوتا۔ مگر پروفیسر نارنگ نے اس اہتمام سے یہ سمینار منعقد کرایا کہ پورے برصغیر میں اس کی دھوم مچ گئی۔ یہی نہیں جامعہ ملیہ میں جب تک شعبۂ اُردو کے صدر رہے، ہندو پاک نوعیت کے کئی اور سمینار بھی منعقد کروائے۔ میں یہ کہوں تو بیجا نہ ہوگا کہ ہندوستان اور پاکستان کے ادیبوں کے درمیان دوستی، خیر سگالی، یگانگت اور محبت کے رشتوں کو از سر نو استوار کرنے میں پروفیسر نارنگ نے جو کارنامہ انجام دیا ہے وہ ناقابلِ فراموش ہے۔

پروفیسر نارنگ کو دیکھ کر آپ صحیح معنوں میں خوش ہونا چاہتے ہوں تو انہیں تقریر کرتے ہوئے دیکھیے اور استطاعت ہو تو سُنیے بھی۔ میں ان کی تقریر کا قائل بھی ہوں اور قتیل بھی۔ جب بولنے کھڑے ہوتے ہیں تو لگتا ہے پوری اُردو تہذیب بول رہی ہے۔ لہجہ کی شائستگی و حلاوت، اس کا اتار چڑھاؤ، استدلال کی معقولیت، لفظوں کا انتخاب، خیالات کی فراوانی، بولنے کی روانی ان سب کے امتزاج کا نام پروفیسر نارنگ کی تقریر ہے۔ ہمارے ہاں ایسے مقرر تو بہت ہو سکتے ہیں جو بولتے ہیں تو لگتا ہے پھول جھڑ رہے ہیں، پروفیسر نارنگ بولتے ہیں تو منہ سے صرف پھول ہی نہیں جھڑتے بلکہ پھل بھی جھڑتے ہیں۔ یعنی جو

باتیں وہ کہتے ہیں وہ کارآمد پر مغز اور مفید بھی ہوتی ہیں۔ اُردو والوں کے حصہ میں پھول بہت آچکے اب پھل بھی آنے چاہئیں۔ ہوا میں باتیں کرنا پروفیسر نارنگ کو نہیں آتا۔ جذباتی باتوں سے گریز کرنے کے باوجود ہر جملے پر سامعین کی تالیاں وصول کرتے جاتے ہیں۔ نہایت نپی تلی، سوچی سمجھی بات کرتے ہیں۔ وہ اپنے واضح، صاف اور کھلے ہوئے استدلال اور تنقیدی بصیرت کے ذریعے ذہن کی گرہیں کھولتے چلے جاتے ہیں۔ موضوع ان کی تقریر میں پہنچ کر خود بہ خود نکھرتا سنورتا اور بنتا چلا جاتا ہے۔ لفظ اور خیال میں ایک ایسی گہری مطابقت ہوتی ہے کہ مسئلہ خود بخود نکھرتا سنورتا اور بنتا چلا جاتا ہے۔ گتھیاں خود بخود سلجھنے لگ جاتی ہیں۔ ان کی تقریر کو سننا بھی ایک خوشگوار اور انوکھے تجربے سے کم نہیں۔ میں نے انہیں بعض لوگوں کی اشتعال انگیز تقریروں کے بعد بھی خیال انگیز تقریر کرتے ہوئے سنا ہے۔ تہذیب اور شائستگی کا دامن ان کے ہاتھ سے آج تک نہیں چھوٹا۔

اُردو کے معتبر نقاد، صاحب طرز ادیب، مایۂ ناز محقق، جادو بیان مقرر، بلند پایہ ماہر لسانیات اور ان سب سے بڑھ کر ایک اچھے دوست اور انسان کی حیثیت سے میں پروفیسر نارنگ کی عزت کرتا ہوں اور دُعا کرتا ہوں کہ وہ اپنی تحریر اور تقریر دونوں کے ذریعے مدّتوں اُردو ادب کے سرمائے کو مالا مال کرتے رہیں:

الٰہی یہ بساطِ رقص اور بھی بسیط ہو

○

یوسف ناظم

ذکر گوپی چند نارنگ کا

گوپی چند نارنگ کی شخصیت کے "پہلو دار" ہونے کا ایک ثبوت یہ ہے کہ انہیں ہندوستان میں کسی پہلو قرار نہیں آتا۔ دلی میں ان کا ایک گھر بھی ہے (اور کیا گھر ہے دیکھنے والوں کے دل میں گھر کر لیتا ہے) لیکن یہ دلی میں ہی نہیں رہتے تو گھر میں کہاں سے رہیں گے۔ اس سے ان کی فطری صفائی پسندی بھی ظاہر ہوتی ہے۔ دل میں اگرچہ کسی وجہ سے ذرا سا بھی غبار ہو تو وہ اسے گھر کے باہر ہی رکھتے ہیں۔ ویسے دل کو غبار آلودہ ہونے کے لیے کسی وجہ کا ہونا ضروری نہیں ہوتا۔ پہلو دار شخصیتیں عام طور پر نزاعی ہوتی ہیں جو ایک اچھی اور خوش آئند بات ہے۔ نزاعی ہونے کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ اس میں اتنے پہلو کیوں ہیں۔ گوپی چند نارنگ سے لوگ خوش بھی رہتے ہیں اور خفا بھی۔ لوگوں کی خوشی تو شاید برملا ہوتی ہے لیکن ان کی خفگی خفی ہوتی ہے اور صرف اس وقت ظاہر ہوتی ہے جب...... لیکن میرا خیال ہے اس کا موقع بھی نہیں آتا کیونکہ گوپی چند نارنگ میں اور بہت سی صلاحیتوں کے ساتھ یہ صلاحیت بھی موجود ہے کہ وہ خوش رہنے اور خفا رہنے والے احباب اور ارباب دونوں کو موقع ہی نہیں دیتے کہ وہ اپنا موقف بدلیں۔ ان دونوں اقسام کے افراد کے درمیان بھی کچھ لوگ پائے جاتے ہیں جو بین بین ہوتے ہیں۔ یہ آزاد امیدواروں کی طرح کے لوگ ہوتے ہیں جن کی آواز یا تو طوطی کی طرح ہوتی ہے یا اس توتے کی طرح جسے سکھا پڑھا کر بولنے کے قابل بنایا جاتا ہے۔

گوپی چند نارنگ کھلی فضا کے آدمی ہیں انہیں جب بھی دیکھا گیا ہے پَر تولتے دیکھا گیا ہے۔ ہوا کے گھوڑے پر سوار ہونا ایک محاورہ تھا اور یہ اس وقت وجود میں آیا تھا جب ہوا کے گھوڑے تھے نہیں۔ گوپی چند نارنگ نے اس محاورے کو عملی جامہ پہنایا بلکہ شال

اوڑھائی۔ انہیں طیران گاہ پر اتنا دیکھا گیا کہ لوگ یعنی کچھ دیدہ ور قسم کے لوگ انہیں کسی ہوائی سروس کا ایسا نمائندہ سمجھنے لگے جو فقتی لباس میں ہو۔ لغات شحوری میں فقتی اس سرکاری شخص کو کہا جاتا ہے جو کوتوالی کے فرائض انجام دیتا ہو اور وردی میں ملبوس نہ ہو اور شکار خود شیر کی کچھار میں چلا آئے۔ گوپی چند نارنگ اُردو کے خدمت گار ہیں اور اُردو کی ماتھی بقا کے لیے سال کے ۱۲ مہینے سفر کرتے رہتے ہیں۔ لیکن یہ ایسے مسافر ہیں جن کا تعلق سفر سے کم اور سفارت سے زیادہ رہا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اُردو زبان کو ملک سے باہر اپنی بقا کے لیے ان سے بہتر سفیر میسر نہیں آیا۔ اگرچہ یاروں نے بہت زور ''سفر'' پر مارا۔ میں اس خیال سے متفق ہوں۔ بلکہ یوں سمجھیے کہ یہ خیال ہے ہی میرا۔ گوپی چند نارنگ اس سلسلے میں ساری دُنیا کا سفر کر چکے ہیں۔ کرۂ زمین پر قطب شمالی اور قطب جنوبی پر نہیں گئے اس لیے نہیں گئے کہ اُردو ابھی وہاں پہنچی نہیں ہے اور خلا میں چاند پر نہیں گئے۔ چاند پر جانے میں کوتاہی ان کی طرف سے نہیں ہوئی بلکہ نظام شمسی ہی کچھ اس قسم کا ہے کہ فی الحال ہر شخص چاند پر نہیں جاسکتا۔ (ہنی مون پر جانے کی بات اور ہے کیونکہ اس میں چاند خود ہم سفر ہوتا ہے) گوپی چند نارنگ اکثر و بیشتر ہندوستان بھی آتے جاتے رہتے ہیں کیونکہ اُردو ادب بھی یہاں پائی جاتی ہے۔ بے حد ملنسار اور خلیق آدمی ہیں اس لیے انہیں مجھ سے بھی ملنے میں عار نہیں ہے۔ دو تین ملاقاتیں تو حیرت ناک طور پر دلی میں ہوئی ہیں (ورنہ ملک کے اور شہروں میں تو ہوتی رہی ہیں) اب ایک ملاقات کا ذکر سن ہی لیجیے۔ بہت پہلے کی بات ہے یعنی اس وقت کی جب مرحوم عمیق حنفی آل انڈیا ریڈیو دہلی میں برسر (پے) کار تھے اور انھوں نے ریڈیو اور طنز و مزاح کی ایک محفل ترتیب دی تھی (اسٹوڈیو میں) اس محفل میں فکر تونسوی اور احمد جمال پاشا بھی شامل تھے۔ یہ کوئی بیس سال پرانی بات ہو گی ہم سب نے اپنے اپنے مضامین سنائے تھے اور یہ سمجھ کر سنائے تھے کہ یہ مزاحیہ ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے بھی یہ پروگرام دیکھا تھا۔ بظاہر کافی متاثر تھے۔ اس زمانے میں ان کی حس مزاح بہت سرگرم تھی۔ اتنی سرگرم کہ انھوں نے سارے مزاح نگاروں کو چائے (وغیرہ) نوشی کے لیے اپنے گھر بلایا اور سب کو ان کی پسند کی مشروب سے مسرور و مخمور کیا اور مجھ پر کرم یہ کیا کہ ''کسٹم فری'' بوتل کا منہ مجھ سے کھلوایا (کسی بوتل کی رسم اجرا کے انعقاد کا یہ پہلا واقعہ تھا) جس طرح کتابوں کی رسم اجراء کوئی ناخواندہ مہمان انجام دیتا ہے میں نے بھی اپنا کام بحسن و خوبی انجام دیا۔

گوپی چند نارنگ بہت خوش تھے کہ مزاحیہ مضمون سننے کا کیسا انتقام لیا۔ کئی سال بعد وہ حیدرآباد کی ''ورلڈ ہیومر کانفرنس'' میں مہمانِ خصوصی کی حیثیت سے شریک ہوئے اور ایک سنجیدہ اجلاس کی صدارت بھی کی۔ (مزاح سے ایک تنقید نگار کا اتنا تعلق مزاح کے لیے بہت کافی ہے) دلی میں ان سے ایک مرتبہ کسی سمینار کم عشائیہ میں بھی ملاقات ہوگئی۔ کھانے کی میز تک رسائی آسان نہیں تھی میں قطار میں ان کے پیچھے تھا۔ اتفاق ہے، ورنہ ان کا پیچھا کون کرسکتا ہے۔ انھوں نے مجھے 'بیرونی مہمان' جان کر مجھے اپنی صف میں میری پیٹھ پر ہاتھ رکھ کر اپنے آپ سے آگے کردیا (ان کے آگے بھلا کون ہوسکتا ہے) میں نے عرض کیا آپ نے میری پیٹھ پر ہاتھ رکھا ہے۔ اب مجھے کسی نہ کسی ایوارڈ کے ملنے کا خطرہ پیدا ہوگیا ہے۔ وہ ذکی الحس بھی ہیں اور بے حد ذوفہم بھی۔ بولے دور سے پتھر پھینکتے ہو، مسکرائے بھی اتنے کہ پیشانی تک مسکراہٹ پھیل گئی۔ اُردو میں خندہ جبیں لوگ ہیں ہی کتنے (صرف چند) مجھ میں اور ان میں یہی ''خندیدگی'' شاید وجہ اتصال ہو ورنہ وہ ٹھہرے 'ساختیات' کے موجد و مبلغ اور میں شکست وریخت کا مقلد و نقیب۔ یہ اور بات ہے کہ میری آواز طوطی کی آواز ہے۔

گوپی چند نارنگ اپنی علمی اور ادبی کے علاوہ ثقافتی بلند و بالا فتوحات کے باوجود بڑے رکھ رکھاؤ کے آدمی ہیں (جسے جہاں رکھنا ہے رکھ دیتے ہیں) مہذب اور بُردبار (بار تو دوسروں پر پڑتا ہے) میں ان سے بہت زیادہ نہیں ملا ہوں لیکن میں نے دیکھا بھی ہے اور سنا بھی ہے کہ وہ کسرنفسی پر کوئی کسر اُٹھا نہیں رکھتے۔ کسی سخت بات کا جواب بھی دیتے ہوں تو اس انداز سے جیسے دہی کو لسی میں منتقل کررہے ہوں یا دودھ کو ملک شیک میں (سب کو ہلا دیتے ہیں) معترض یا مخاطب کے اشتعال کو انفعال میں اس کی تعزیر کو تقطیر میں اور خود پر لگائی فرد جرم کو مدعی کے فرد حساب میں بدل دینا وہ بھی اس طرح کہ مشرقی آداب پر خراش تک نہ آئے۔ گوپی چند نارنگ کا فن یا گُر نہیں ان کا مزاج ہے۔ ان کے مصالح انتظامی بہت ہیں لیکن ان کی صلح جوئی مقدار میں مصالح کی تعداد سے زیادہ ہے۔

گوپی چند نارنگ نے ایک محفل میں نارنگ کے معنیٰ یہ بتائے کہ نارنگ وہ جس پر کوئی دوسرا رنگ نہ چڑھ سکے چونکہ یہ ان کے قول کے مطابق لغوی معنیٰ ہے اس لیے میں مان لیتا ہوں لیکن ان پر اُردو کا جو رنگ چڑھا ہے (اور دن بدن گہرا ہوتا جارہا ہے) اس سے وہ کیسے انکار کریں گے۔ وہ ہر جگہ خواہ وہ مقام دنیا کے نقشے میں ہو یا نہ ہو اسی رنگ میں رنگے

ہاتھوں پکڑے جاتے ہیں۔ یہ عجیب و غریب اتفاق نہیں ہے۔ ایک (خوش گوار) حادثہ ہے کہ میری ان سے شکاگو میں ملاقات ہوگئی اور مجھے وہاں ان کے اعزاز میں منعقدہ ایک جلسے میں شریک ہونے کا موقع ملا۔ موضوع تھا امیر خسرو کی پہیلیاں۔ حیدر آباد دکن کے حبیب صاحب نے جو امیر خسرو سوسائٹی کے سربراہ ہیں اس جلسے کا انعقاد کیا تھا (جلسہ کم لنچ) اور اس موقع پر گوپی چند نارنگ کی تصنیف کی رونمائی کی رسم انجام دی گئی تھی۔ گوپی چند نارنگ (حسب معمول) خوش تھے اور مجھ سے مل کر تو اچنبھے میں مبتلا ہو گئے تھے۔ اتنی گرم جوشی سے ملے کہ مجھے اکبر الہ آبادی کا وہ شعر یاد آ گیا جو انھوں نے مئی اور جون میں پڑنے والی گرمی کے بارے میں کہا تھا۔ (ظاہر ہے جل بھن کر کہا ہوگا) میں نے محسوس کیا (اس میں ہنسنے کی کیا بات ہے) کہ گوپی چند نارنگ کو امیر خسرو کی ذات اور خاص طور پر ان کی ریختہ شاعری سے قلبی لگاؤ ہے باوجود اس کے کہ وہ ''جدیدیت'' کے قلم بردار رہے ہیں (علم بردار میں نے نہیں کہا اس لیے کہ وہ کوئی اور ہیں علم بردار ہونے کے لیے صرف علم درکار ہوتا ہے، علم نہیں) گوپی چند نارنگ کے اس ''رنگ ڈھنگ'' سے کون انکار کرے گا کہ کسی بھی نظر سے ان کا اختلاف خواہ کتنا ہی شدید اور کہنہ ہو اتنا ڈھکا چھپا رہتا ہے کہ غالب یاد آ جاتے ہیں:

ہے تیوری چڑھی ہوئی اندر نقاب کے
ہے اِک شکن پڑی ہوئی اندر نقاب کے

ایک بات میں نے اور بھی محسوس کی کہ گوپی چند نارنگ وہبی صلاحیتوں کے قائل نہیں ہیں بلکہ وہ 'اکتسابیات' کے قائل ہیں۔ میں حتی الامکان خود کو (اپنی استعداد کی بنا پر) علمی مسائل سے الگ تھلگ رکھتا ہوں لیکن نادانستہ طور پر ابھی حال ہی میں میں نے کہیں ان کا ایک بیان پڑھ لیا جس سے مجھے یہ شبہ ہوا کہ وہ فطری ذوق وغیرہ کی بات کو اتنی اہمیت نہیں دیتے جتنی کہ مجھ جیسے کمزور عقیدے والے لوگ دیتے ہیں اور اس عام رسم کے برخلاف وہ یعنی گوپی چند نارنگ ہر سعادت کو ''زور بازو'' کی پیداوار سمجھتے ہیں۔ اگر وہ اب تک اپنے اس خیال پر بدستور قائم ہیں تو یہ ان کی ثابت قلمی ہے۔ (آپ اسے کرافٹنگ کہیے میں اسے گرافٹنگ کا نام دینا چاہوں گا) یوں دیکھا جائے تو ان کے اس خیال کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ سابق میں جو ہونا تھا وہ ہو چکا لیکن اب آئندہ کوئی ''پیدائشی شاعر'' نمودار نہیں ہو سکے گا۔ ایک لحاظ سے یہ خوش آئند بات ہے اور ساختیات کے حق میں مانی

جاتی ہے۔ میں نے کسی زمانے میں فارسی پڑھی تھی اور "تانہ بخشند خدائے بخشندہ" کے الفاظ مجھے اب بھی یاد ہیں۔ اس لیے یاد ہیں کہ یہ الفاظ غالب کے اس اُردو شعر کے مقابلے میں بدرجہا آسان ہیں جس میں وہ فرماتے ہیں:

شمار سبحہ مرغوب بت مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بُردنِ صد دل پسند آیا

تیسری بات جو میں نے محسوس کی ہے کہ گوپی چند نارنگ کو بھی تسبیح ہاتھ میں لیے بغیر 'بیک کف بُردنِ صد دل' کا گُر آتا ہے (گو کہ غالب نے اسے تماشا کہا ہے) میں کس گنتی میں ہوں لیکن اگر کسی شمار میں ہوں تو وہ یہی سو دلوں والی گنتی ہے کہ میرا دل بھی اس میں شامل ہے۔ اب وہ خود سو (۱۰۰) تک نہ پہنچیں تو بات اور ہے۔ درمیان میں تو میں آنے سے رہا۔

گوپی چند نارنگ کو جب حال میں ساہتیہ اکادمی ایوارڈ کے لیے نامزد کیا گیا تو میرے ذہن میں ایک ناشائستہ خیال یہ بھی آیا کہ جیسی کرنی ویسی بھرنی۔ لیکن میں نے فوراً اس خیال کو اپنے ذہن سے جھٹک دیا کہ اُردو تہذیب اس قسم کے ناقص خیالات کی اجازت نہیں دیتی۔ البتہ یہ بات سمجھنے سے میں قاصر ہوں کہ اس معاملے میں "باعث تاخیر" کیا مسئلہ تھا۔ شاید یہ کہ دس سال وہ خود کرتا (دھرتا) تھے۔

گوپی چند نارنگ کو میں اس وقت یعنی بروقت مبارکباد نہیں دے سکا اب دے رہا ہوں۔ اتنی دیر سے جو یقیناً نادرست ہے۔

○

حامدی کاشمیری

گوپی چند نارنگ کا اسلوب تنقید

جدید نقادوں کی صف میں گوپی چند نارنگ ایک ممتاز اور منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے فن کے جمالیاتی وجود کا ادراک کر کے اس کے ہیئتی عناصر جو اس کی وحدت پذیری کو متشکل کرتے ہیں، کے تجزیے و تحلیل پر توجہ کی اور اچھوتے اور وقیع نتائج کا استخراج کیا۔ ہیئتی نقادوں میں جو چیز انھیں امتیازی حیثیت عطا کرتی ہے، وہ یہ ہے کہ وہ فن کے ہیئتی مطالعے کو محض تعیین معنی کا پابند نہیں کرتے بلکہ وسیع تر تناظر میں فنکار کے تخلیقی عمل کے تعلق سے اس کی شخصیت کے ذہنی، معاشرتی اور ماورائی ابعاد کا پتا لگاتے ہیں اور فن کی ایک سے زائد معنیاتی سطحوں کو روشن کرتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ عصر حاضر کے ان چند فن شناس اور باریک بیں نقادوں میں شامل ہیں، جنھوں نے فن کی ماہیت، تفاعل اور مقصدیت کے حوالے سے جدید، صحیح اور متوازن ادبی نظریات کی وکالت کی ہے اور فن کو افادی دستاویز کا بدل قرار دینے کے مروجہ گمراہ کن نظریے کی تغلیط کی ہے۔ یہ اُن کا اہم کارنامہ ہے، لیکن وہ اسی پر قانع نہیں رہے، مطالعے اور تجربے میں نئی توسیعات کے ساتھ ساتھ ان کی ادب شناسی کے رویوں میں ہمہ گیری، انفرادیت اور ٹھوس پن پیدا ہوتا گیا، چناں چہ وہ ہیئتی تنقید کے طریق کار کی نمایاں ہوتی ہوئی حد بندیوں کو عبور کر کے لسانیاتی مطالعے کے تحت اسلوبیات کے نئے، معروضی اور سائنسی طریق نقد سے وابستہ ہو گئے، اس ضمن میں اُن کے چند مطالعے معاصر تنقید میں ایک اہم اضافے کا درجہ رکھتے ہیں۔

انھوں نے زیادہ تر مقالے اردو افسانے اور افسانہ نگاروں کے بارے میں لکھے ہیں، تاہم انھوں نے کئی مقالے کلاسیکی اور جدید شعرا مثلاً غالب، انیس، نظیر اکبرآبادی، اقبال، فیض احمد فیض، بانی، عالی، ساقی فاروقی اور شہریار کے بارے میں بھی لکھے ہیں۔ یہ

امر باعث طمانیت ہے کہ گوپی چند نارنگ فن پارے کا تمام وکمال سامنا کرتے ہیں اور اپنی دقت نظر، بالیدہ ذوق، نکتہ سنجی اور لفظ شناسی سے اس کے لسانی نظام میں پیوستہ تہ در تہ مضمر معنیات کو برافگندہ نقاب کرتے ہیں۔ اس ضمن میں اُن کے ناقدانہ شعور کی دو نمایاں خصوصیات آئینہ ہوجاتی ہیں، اوّل وہ افسانوں یا افسانہ نگاروں کے بارے میں عمومی بیانات سے قطعی اجتناب کرکے، اختصاصی، تجزیاتی اور استدلالی مطالعات سے سروکار رکھتے ہیں، دوم، وہ فنکار کے بجائے فن پارے پر اپنی توجہ مرکوز کرتے ہیں اور فن پارے کی اسلوبیاتی اور لسانی خواص کے ترکیبی عمل سے ابھرنے والے متخالف تصورات و اقدار کے ربط باہمی کی تلاش و تحسین کرتے ہیں۔ چنانچہ پریم چند اور راجندر سنگھ بیدی کے علاوہ انتظار حسین، سریندر پرکاش اور بلراج مین را کے بعض افسانوں کے بارے میں ان کے تجزیاتی مطالعے ہیئتی تنقید اور خاص کر افسانہ نگاری کی کم یاب تنقید میں سنگِ میل کا درجہ رکھتے ہیں، ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' ان کی ژرف بینی اور رمز شناسی کی عمدہ مثال ہے۔ یہ مقالہ قدر سنجی کے انکشاف پذیر انداز کی بنا پر اردو میں افسانے کی تنقید کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کرتا ہے۔ اس مقالے میں وہ بیدی کے افسانہ ''گرہن'' کے بارے میں لکھتے ہیں۔

> ''اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایت کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعیاتی فضا پیدا ہوگئی ہے'' (اردو افسانہ: روایت اور مسائل صفحہ ۴۰۸)

آگے لکھتے ہیں:-

> ''خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود میں لامحدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک بیج کی حیثیت رکھتی ہے، آزادی کے بعد بیدی کی کہانیوں میں ایک مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیدی کے فن کی خصوصیت خاصہ بن جاتی ہے''۔ (اردو افسانہ: روایت اور مسائل صفحہ ۴۰۸)

گوپی چند نارنگ محولہ بالا افسانے میں سماجی یا عصری واقعیت کی نشاندہی تو

کرتے ہیں مگر ایسا کرتے ہوئے وہ ترقی پسندوں کے فارمولائی طریق نقد کی حد بندیوں کے اسیر ہو کر نہیں رہ جاتے، وہ فنکار کے ذہن و فکر کی آزادی اور غیر مشروطیت کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں جس کی بدولت وہ ''خارجی حقیقت'' کی جھلک دیکھتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے افسانوی ادب کی قدر شناسی کے اس انداز سے اپنی گہری تنقیدی آگہی کا ثبوت دیا ہے۔ وہ افسانے کو سماجی معلومات کی ترسیلیت کا وسیلہ قرار دینے کے بجائے اس کی لسانی ہیئت میں نمود کرنے والی تخیلی واقعیت کی دریافت پر زور دیتے ہیں، اور تخیلی واقعیت ہی کے توسط سے سماجی معنویت کے مخفی امکانات کا سراغ لگاتے ہیں، لیکن وہ اسی پر اکتفا نہیں کرتے، بلکہ افسانے کی لسانی ساخت، اس کی استعاراتی اور علامتی ہیئت اور اس کی اساطیری فضا سے ایک ایسی مربوط تخیلی سطح کی تلاش و یافت کرتے ہیں، جو ماورائی رفعتوں کا پتا دیتی ہے۔ مارکسی اور تمدنی نقادوں کی اس طرز نقد کو کہ افسانہ میں عصری یا تاریخی حقیقت کی عکاسی کی نشاندہی پر زور دیا جائے، گوپی چند نارنگ مسترد کرتے ہیں اور ایک نئے مثبت اور معنی خیز تنقیدی عمل کو روا رکھتے ہیں۔ وہ جدید ذہن کے مالک ہیں ہی، جیسا کہ اُن کی تحریروں سے مترشح ہوتا ہے۔ اسی لیے مروجہ، روایتی اور تعمیم زدہ تنقیدی نظریات سے قطعی انحراف کر کے ایک تازہ کار، نتیجہ خیز، تعقلی اور جمالیاتی رویے کی ساخت و پرداخت پر توجہ کرتے ہیں، انھوں نے گہری تنقیدی آگاہی سے کام لے کر پریم چند کا مطالعہ کیا ہے، اس مطالعے میں وہ سامنے کی یا فوری نوعیت کی بدیہی باتوں کو بیان کرنے میں وقت ضائع نہیں کرتے، اس کے برعکس وہ جودتِ طبع اور تخلیقی ادراکیت PERCEPTIVENESS سے کام لے کر پریم چند کے فن کے ایک منفرد اور مضمر پہلو یعنی طنزیہ پہلو سے بحث کرتے ہیں اور پریم چند کے فنی شعور کے مخفی پہلوؤں کو آشکار کرتے ہیں، طنز کے عمل کے بارے میں بالکل صحیح لکھتے ہیں۔

> ''IRONY میں لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے جو بادی النظر میں دکھائی دیتے ہیں، بلکہ ان میں صورت حال میں مضمر المیے پر یا آنکھوں سے اوجھل حقیقت کی کسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار مقصود ہوتا ہے''۔

چنانچہ انھوں نے پریم چند کے نمایندہ افسانوں مثلاً کفن، عیدگاہ، مس پدما، شطرنج

کے کھلاڑی، دودھ کی قیمت، سوا سیر گیہوں، نئی بیوی اور پوس کی رات میں طنز کے برتاؤ کا عالمانہ اور استدلالی تجزیہ کیا ہے، اور پریم چند کی تفہیم و تحسین کے نئے زاویے روشن کیے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے قدیم و جدید شعرا کے بارے میں ان کی تخلیقات کے حوالے سے جو مقالات سپردِ قلم کیے ہیں وہ ان کے اسلوبیاتی طرزِ نقد کے غماز ہیں ادبی تنقید اور اسلوبیات کے دیباچہ میں اسلوبیاتی طریق نقد سے اپنی وابستگی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں: ''میں اسلوبیات کو ادبی مطالعے کے لیے ایک مدت سے برتتا، آزماتا اور پرکھتا رہا ہوں'' واقعہ یہ ہے کہ گوپی چند نارنگ ابتدا ہی سے تنقید میں ''پابندیِ رسم و رہِ عام'' سے محترز ہو کر ''روشِ خاص'' کے موید رہے ہیں، چونکہ لسانیات سے انھیں شروع ہی سے لگاؤ رہا ہے، جیسا کہ ان کے مختلف ابتدائی لسانیاتی مطالعات سے ظاہر ہوتا ہے، اس لیے ادب شناسی کے لیے انھوں نے ترجیحاً اسلوبیاتی تنقید کے جدید اصولوں سے کام لیا ہے، لکھتے ہیں:

> ''ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریق کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کرتی ہے، وہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فنکار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرزِ بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں''
>
> (ادبی تنقید اور اسلوبیات صفحہ ۱۶)

چنانچہ اسلوبیاتی طرزِ نقد کی رُو سے تخلیق کے لسانی برتاؤ کا اس کی مختلف سطحوں یعنی صوتیات PHONOLOGY لفظیات MORPHOLOGY نحویات SYNTAX اور معنیات SEMANTICS پر تجزیہ کیا جا سکتا ہے، گوپی چند نارنگ نے ادبی تخلیق کی تحسین اور تعینِ قدر کے لیے اس کی لسانی ساخت میں اسلوبیاتی خواص کی نشاندہی پر زور دیا ہے، بعض شعرا کی تخلیقات کلیتاً اسلوبیاتی طریق نقد سے پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس بات کی وضاحت کی ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے، یہ ''متن کے سائنسی لسانی تجزیے کا حربہ ہے'' مزید لکھتے ہیں،

> ''ادبی تنقید کا کام قدر شناسی اور سخن فہمی ہے، جبکہ یہ نہ

اسلوبیات کے کام ہیں اور نہ اسلوبیات سے ان کی توقع کرنی چاہیے
البتہ ادبی ذوق یا جمالیاتی احساس جو فیصلے کرتا ہے یا رائے دیتا ہے یا
تنقیدی نظر عطا کرتا ہے، اسلوبیات ان کی صحت یا عدم صحت کے لیے
ٹھوس تجزیاتی بنیادیں فراہم کرسکتی ہے''۔ اقبال کی شاعری کا صوتیاتی
نظام (اقبال، جامعہ کے مصنفین کی نظر میں صفحہ ۳۲۴)

چنانچہ گوپی چند نارنگ نے اسلوبیاتی نقطۂ نظر سے جن شعرا کے کلام کا تجزیاتی مطالعہ کیا ہے وہ تخلیقی حسیت کے جمالیاتی اظہارات کی نئی آب و تاب کو آشکار کرتے ہیں، اس ضمن میں جدید شعرا میں فیض کے علاوہ بانی، عالی، ساقی فاروقی، شہریار اور افتخار عارف کے مطالعے قابل ذکر ہیں۔

انھوں نے اقبال کی شاعری کے صوتیاتی نظام کا گہری علمیت اور باریک بینی سے تجزیہ کیا ہے، اور اعداد و شمار کے ذریعے ہکاری آوازوں کے مقابلے میں صفیری اور مسلسل آوازوں کی زیادہ تعداد سے اُن کے یہاں مخصوص معنیاتی ہم آہنگی کی نشاندہی کی ہے اس طرح سے اقبال شناسی کے لیے ایک نئے تناظر کو پیش کیا ہے، انھوں نے اسلوبیات اقبال کے ایک اور پہلو کا نظریۂ اسمیت و فعلیت کی روشنی میں تجزیہ کیا ہے اقبال کی شاعری کے تبلیغی کردار کے پیش نظر انھوں نے ان کے صوتیاتی نظام کا تجزیہ کرتے ہوئے اسمیت کے ساتھ ساتھ فعلیت، صرفی و نحوی التزام اور مکالمہ و تخاطب کی ساختیاتی فضا کا تجزیہ کیا ہے۔

''اسلوبیات میر'' گوپی چند نارنگ کی اسلوبیاتی تنقید کے منفرد طریق کار کا ایک عمدہ نمونہ ہے، اس میں انھوں نے صوتیات کے علاوہ نحوی نظام اور لفظیات کے برتاؤ کا تجزیہ کرکے میر کے اسلوب شعر کے امتیازی اوصاف کی بنا پر اُن کی شعری عظمت اور انفرادیت کو بروئے کار لانے کی سعی کی ہے، انھوں نے ترجیحی طور پر میر کے بیان کردہ شعری اور فنی نکات کی (شعر اور نثر دونوں میں) روشنی میں ان کی شاعری کا اسلوبیاتی مطالعہ کیا ہے چنانچہ ORAL روایت، سہل ممتنع نحوی ساخت بول چال کی زبان، فارسی آمیز لہجہ، ہندی الفاظ اور نغمگی کے عناصر کی ان کی شاعری سے توضیح کی ہے اور میر شناسی کے لیے ایک منفرد معیار نقد کو قائم کیا ہے۔

اس میں شبہ نہیں کہ گوپی چند نارنگ کا لسانیاتی اور اسلوبیاتی انداز نقد ایک جدید

معروضی اور ٹھوس طریقۂ نقد ہے، مگر یہ اپنی حد بندیوں سے مبرّا نہیں ہے اور کہیں کہیں یہ حد بندیاں گوپی چند نارنگ کے مطالعات میں بھی نظر آتی ہیں، مثلاً اقبال کے یہاں مختلف لسانی وسائل کے برتاؤ کے نتیجے میں جس غنائیت یا آہنگ کی نشاندہی کی گئی ہے، اس کا جزوی تعلق ان کی شعری حیثیت سے ہو سکتا ہے، تاہم اسے ان کے مربوط تخئیلی تجربے کا بدل اور نہ ہی ان کا کلّی متلازمہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ صوتی عنصر اُن کی شاعری کی لسانی ہیئت میں مستور تجربے کا ایک تشکیلی عنصر ضرور ہے، لیکن اسی ایک عنصر کی چھان بین تنقید کے جامع عمل کی متبادل نہیں ہو سکتی، تاہم اُن کے دیگر مقالے اسلوبیاتی تنقید کے جامع عمل کی نشاندہی کرتے ہیں، وہ تخلیق کی صوتی، نحوی، لفظی اور معنیاتی سطحوں پر نادیدہ ساختیوں کی شناخت کر کے اس کی جمالیاتی اثر آفرینی کا جواز پیش کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ''خواجہ حسن نظامی کی نثری ارضیت'' اور ''ذاکر صاحب کی نثر'' کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ ان مقالات میں انھوں نے خواجہ حسن نظامی اور ذاکر صاحب کے نثری اسالیب کے صوتی اور نحوی تطابق کی نشاندہی کر کے اُن کے اسالیب کی انفرادیت کو نمایاں کیا ہے۔

گوپی چند نارنگ کے نزدیک فن کی تخلیق فنکار کے نفسیاتی، تہذیبی، سماجی اور فکری عوامل سے ہم رشتہ ہے، وہ ہیئتی نقادوں کی طرح فن کے خارج سے تمام تر رشتوں کی قطعی انقطاع کے قائل نہیں، ان کے اس خیال کو ساختیات سے مزید تقویت ملی ہے۔ ساختیات فن کے آزاد اور خود مختار وجود کو تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ اسے سماجیات، تحلیل نفسی، بشریات اور اسطور سے ہم رشتہ قرار دیتی ہے اور ان شعبہ ہائے فکر میں بھی مخصوص ساختیاتی اصولوں کی کارفرمائی کا اعلان کرتی ہے لیکن فن اور ان کا رشتہ بالواسطہ ہے یعنی بقول جوتھن کلر'' ساختیاتی تنقید نے ان تمام علوم کی مدد سے تخلیق میں مضمر معنی کی تشریح کرنے کے بجائے ان ساختیوں پر توجہ مبذول کی ہے جو معنی کی تخلیق کرتے ہیں'' گوپی چند نارنگ فن کے لسانی دروبست میں ساختیوں کی نشاندہی کر کے اس کی تشریح و تعبیر نہیں کرتے، بلکہ اس کی تخلیقی معنویت کا انکشاف کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ساقی فاروقی پر ان کا مقالہ قابلِ مطالعہ ہے۔ اس میں انھوں نے ساقی کے یہاں نحوی توسیعات، انسلاکات، لفظیات اور نادر اسلوبیاتی رشتوں کی دریافت کر کے ان کے شعری مزاج کی خصوصیت اور ندرت کو نمایاں کیا ہے — گوپی چند نارنگ کے تنقیدی مطالعات دراصل اسلوبیاتی اور ساختیاتی

تنقید کے اصولوں کے تحت تخلیق میں اُن ساختیوں کی نشاندہی کرنے کے لیے کوشاں ہیں، جو بقول رولاں بارتھ معنی کے بجائے تخلیق کی اس ساخت پر توجہ کرتے ہیں، جس سے معنی کا انشراح ہوتا ہے۔ اس طرح سے اردو تنقید ایک نئی شعریات سے آشنا ہو جاتی ہے، چنانچہ ان کے بعض مقالات سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ فن کے تہذیبی عوامل کی تلاش و تعین میں بھی اتنی ہی دلچسپی لیتے ہیں جتنی کہ لسانی خواص کی نشاندہی میں — ''بانی'' غالب کا جذبۂ حب الوطنی اور سنہ ستاون'' اور ''نظیر-تہذیبی بازیافت'' میں جہاں وہ ان شعرا کے تخلیقی وجود کی شناخت کے لیے ان کی تخلیقات کے ترکیبی عناصر کا تجزیہ کرتے ہیں، وہاں وہ اُن کے تہذیبی اور عمرانی پس منظر کی تجزیے میں بھی خاص دلچسپی لیتے ہیں، لسانی اور تمدنی تنقید کا یہ اشتراک یقیناً بار آور اور موثر ہو سکتا ہے، بشرطیکہ نقاد ادب کو سماجی یا تہذیبی معلومات کی ترسیل کا وسیلہ نہ سمجھے بلکہ وہ بنیادی طور پر یہ تسلیم کرے کہ ادب ایک خود مختار لسانی مظہر ہے، جو مخصوص سماجی اور تہذیبی حالات کا زائیدہ ہونے کے باوجود ان سے ماورا ہوتا ہے، گوپی چند نارنگ تنقید کے اس تفاعل پر نظر رکھتے ہیں، یہ ضرور ہے کہ بعض جگہوں پر تہذیبی محرکات کی چھان بین پر ضرورت سے زیادہ توجہ صرف ہوئی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے گذشتہ چند برسوں سے یوربی سطح پر لسانیاتی تنقید اور اس کے ذیلی شعبوں یعنی اسلوبیات، معنیات، ساختیات اور ساخت شکنی کی نئی توسیعات و ترقیات کا بالا ستیعاب اور غائر مطالعہ کیا ہے اور ادبی تنقید کے حوالے سے اسلوبیات، معنیات اور ساختیات پر سیر حاصل، مدلل اور مفکرانہ مقالات قلمبند کیے ہیں، جن سے ان کی ٹھوس نظریاتی بنیادیں فراہم ہوتی ہیں۔ انھوں نے روسی فارملزم اور فرانسیسی، جرمن اور امریکی ماہرین لسانیات خاص کر جیکب سن، رولاں بارتھ، مائیکل رفائیر اور دریدا کے جدید ترین نظریات سے اکتساب فیض کیا ہے لیکن اسے محض ان کی فیض یابی یا اخذ و اکتساب کے عمل ہی تک محدود نہیں کیا جا سکتا، اس لیے معاصرین میں اس تجر علمی، انہماک اور بلند نگہی سے اسی تکنیکی اور دشوار طلب کام میں انھوں نے ہی ہاتھ ڈالا ہے، ان کی کارگزاری کی اہمیت کا اندازہ لگانے کے لیے یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ لسانیاتی تنقید چونکہ ایک مخصوص شعبہ علم ہے جو ادب سے مناسبت ذہنی کے علاوہ اس کے عملی برتاؤ پر قادر ہو۔ گوپی چند نارنگ نے نہ صرف اپنے طریق نقد کے نظریاتی اصولوں کی وضاحت کی ہے،

بلکہ اپنے نظریے کا شاعری اور نثر کے کئی نمونوں پر اطلاق بھی کیا ہے، یوں انھوں نے اپنے شعورِ نقد کو، جس کی اساس جمالیاتی اور ادبی ہے، موثر اور نتیجہ خیز بنانے میں اسلوبیات سے خاطر خواہ مدد لی ہے اور ایک مخصوص طرزِ نقد جسے وہ ''جامع اسلوبیات'' سے موسوم کرتے ہیں کی تشکیل کی ہے، یعنی انھوں نے اپنے طریقِ نقد، جو ایک مربوط ڈسپلن کے مماثل ہے کے دفاع میں ایک مربوط نظریہ پیش کیا ہے، جس کی وضاحت اُن کے مقالے ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' میں ملتی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے ادبی تنقید میں اسلوبیات کی دشوار طلب راہ غالباً اس لیے بھی اختیار کی ہے کیوں کہ وہ ادب شناسی کی منزل کے جویا تھے، جو معاصر تنقیدات کی سہل انگاریوں، تعبیراتی انداز اور لاحاصلیوں سے ناقابلِ تصور ہو چکی تھی، یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ انھوں نے دیگر لسانیاتی نقادوں کی طرح صرف منھ کا مزا بدلنے کے لیے دو چار لسانیاتی مطالعوں پر ہی اکتفا نہیں کیا، بلکہ باقاعدگی، تواتر اور بصیرت سے تنقید کے لسانیاتی طریقوں کو آزماتے رہے ہیں۔ انھیں اُردو میں مروجہ معاصر تنقید سے بے اطمینانی کے نتیجے میں خوب سے خوب تر کی تلاش رہی ہے، یہی وجہ ہے کہ انھوں نے تمدنی اور ہیئتی تنقید کو اپنے لیے منزلِ آخر قرار نہ دے کر فن پارے کی اصلیت سے رابطہ قائم کرنے کے لیے لسانیاتی تنقید کے روز افزوں علم سے اپنے ذہن کو باثروت بنایا، اسی طرح سے انھوں نے معاصر تنقیدی منظرنامے میں نہ صرف اپنے لیے امتیاز اور بلندی کا مقام متعین کیا، بلکہ معاصر اُردو تنقید کو بھی جدید ترین علم و آگہی سے آشنا کر کے نئی وسعتوں سے ہمکنار کیا ہے۔

ان کے تنقیدی طریقِ کار کو بنیادی طور پر لسانیاتی وسیلوں ہی سے سمجھا جا سکتا ہے، تاہم وہ لسانیات کے تجریدی، تکنیکی اور خشک مباحث سے دامن بچا کر اس کے ان ہی اصولوں اور تصورات سے علاقہ رکھتے ہیں، جو ان کے ذوقِ تحسین شناسی کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں اور براہِ راست ادبی تنقید سے مربوط ہیں، پس ان کے بارے میں یہ کہنا صحیح ہوگا کہ وہ لسانیات سے اس لیے دلچسپی رکھتے ہیں، تاکہ وہ اپنی جمالیاتی تاثر پذیری کو تجریدیت اور تاثریت کی زد میں آنے سے بچائیں، اور اس کی معروضی شناخت کا سامان کریں، نتیجتاً ان کا لسانیاتی علم، علم ہی نہیں رہ جاتا، بلکہ فن بن جاتا ہے، ادب کی زبان کا محاکمہ مختلف ماہرینِ لسانیات اور نقاد کرتے رہے ہیں۔ لسانیات کے پراگ سکول نے شعری زبان کی

تخصیص کو تسلیم کیا ہے لیکن کہا ہے کہ یہ عمومی زبان کے پس منظر میں پوشیدہ ہوتی ہے۔ ڈونالڈ ڈیوی نے شعر کے نحوی نظام کے مطالعے پر زور دیا ہے۔ رومن جیکب سن کا خیال ہے کہ شعر زبان کی سخت ترین ترتیب ہے۔ دوسرے نقادوں نے شعری زبان میں ابہام، طنز، تضاد، تناؤ، پیچیدگی اور تنظیم کی خصوصیت سے نشاندہی کی ہے، معنیات کی رُو سے شعری زبان میں معانی کے نظام کا مطالعہ کیا جاتا ہے، اور اس کی تین پرتوں یعنی (۱) REFERENTIAL (۲) COMPOSITIONAL اور (۳) CONTEXTUAL پر زور دیا جاتا ہے، ادب کو ایک خود کفیل لسانی وجود قرار دے کر اس کی معنیاتی تہ داری کی تحسین کے لیے ساختیات اور پھر ساخت شکنی، جس کے موید ین میں دریدا نمایاں ہے بھی حیرت انگیز نتائج کو راہ دے رہی ہے۔

گوپی چند نارنگ لسانیات کے مختلف جدید شعبوں کا غائر مطالعہ کر کے ایسے اصولوں کا انتخاب کرتے ہیں جو ادبی تنقید کی وقعت اور اثر آفرینی کا باعث ہوں۔ چنانچہ وہ شاعری کے نحوی پیٹرن، نحوی ساخت، لفظیات، وزن و بحر، ردیف و قافیہ، طنز اور پیکر و علامت کے تجزیاتی مطالعے پر زور دیتے ہیں، یہ گویا ادبی تخلیق کی خارجی ہیئت کا مطالعہ ہے، ادبی تخلیق کی خارجی ہیئت کے رموز کو ساختیوں کی صورت میں بے نقاب کر کے اسی کے بطون میں کارفرما اندرونی ساخت کی تفہیم و تحسین ہو سکتی ہے، حالانکہ آخری تجزیے میں تخلیق کی باطنی اور خارجی ساخت میں کسی دوئی کو تسلیم نہیں کیا جا سکتا، چنانچہ یہی لسانیاتی ساخت ہے، جو شعر کے کل جمالیاتی اثر کو متعین کرتی ہے اور اسے قابلِ شناخت بناتی ہے، گوپی چند نارنگ ادبی تخلیق کی کلی ساخت سے علاقہ رکھتے ہیں اور اس کی تفہیم و تحسین کے لیے اس کے ترکیبی عناصر، جو ہیئتی سطح پر مختلف اور متضاد عناصر کی تطبیق کا عمل ہے، کا لسانیاتی مطالعہ کرتے ہیں اور استدلالی انداز میں ماضی کے ادبی معیار و اقدار کی روشنی میں اپنے نتائج اخذ کرتے ہیں اسی طرح سے وہ زبان کے برتاؤ کے ساتھ ساتھ اس کی ماہیت کے ادراک سے بھی سروکار رکھتے ہیں۔ فیض احمد فیض پر ان کے حالیہ مقالات اس طرزِ نقد کے عمدہ نمونے ہیں، اور یہ ان کے بعض ابتدائی مقالات مثلاً ''اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام'' سے آگے کی نئی منزلوں کا پتا دیتے ہیں۔ ''فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام'' میں انھوں نے فیض کے تخلیقی اظہار کی معنیاتی ساختیوں کی نشاندہی کر کے ان کی شاعری کی جمالیاتی کیفیات کو

قابلِ فہم بنانے کی سعی کی ہے اور اپنے تجزیے کو ٹھوس معروضی اساس فراہم کی ہے۔ اسی طرح ''سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ'' میں انھوں نے جدید شاعری میں واقعۂ کربلا کے استعاراتی برتاؤ کا تجزیہ کیا ہے، ان کا خیال ہے کہ شعر میں استعاراتی عمل سے لفظ یا واقعے کے اصل معنی کے ساتھ ساتھ لازمی یا مجازی معنی کے امکانات روشن ہوتے ہیں، چنانچہ انھوں نے اس مقالے میں بھی بعض جدید شعرا کے یہاں واقعۂ کربلا کی صورت میں جدید مشینی دور کے زیرِ اثر اقدار کی پامالی، انسان کی بے بسی، تنہائی اور تشدد پرستی کی ہوش رُبا صورت حال کی نشاندہی کی ہے۔

گوپی چند نارنگ اپنی تحریروں میں لفظ کی قدر و قیمت کا شعور رکھتے ہیں اور یہ ایسی صفت ہے جس سے اُردو کے نقاد بالعموم عاری ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریریں تکرار، طوالت اور لفاظی سے پاک وصاف ہیں۔ ان کا ذہن سائنسی اور استدلالی ہے۔ وہ تاثریت اور جذباتیت سے لاتعلق ہو کر خالص معروضی اور سائنسی بنیادوں پر ادب کو جانچتے ہیں اور یہ بنیادیں جدید لسانیات کی فراہم کردہ ہیں، تاہم ان کی ناقدانہ شخصیت، شعورِ روایت کے علاوہ نازک جمالیاتی اور احساسی قوتوں سے بھی بہرہ مند ہے، اور یہ خوبی انہیں مزاجاً فن کے جمالیاتی کردار سے ہم آہنگ کرتی ہے اور ان کا طرزِ نقد محض سائنسی اعدادشماری ہو کر نہیں رہ جاتا۔ وہ اپنے نثری اسلوب میں موقع ومحل کے مطابق رنگینیٔ طبع سے بھی کام لیتے ہیں۔ اسی طرح سے اس میں صفائی، توازن، استدلال اور بلاغت کے ساتھ طرح داری، شفافیت اور دلکشی بھی شامل ہو جاتی ہے۔

وهاب اشرفی

گوپی چند نارنگ کی ساختیات شناسی

ہمیں یہ تسلیم کر لینے میں عار نہیں ہونا چاہیے کہ ساختیات اور اس کے متعلقات سے ہماری واقفیت زیادہ پرانی نہیں ہے، گزشتہ پانچ برس سے ان پر توجہ کی جانے لگی ہے اور یہ سچ ہے کہ ساختیات کے بارے میں جہاں تہاں جو تعارفی نوٹس قسم کی چیزیں سامنے آئیں وہ زیادہ تر گمراہ کن تھیں۔ اس کی وجہ محض یہ تھی کہ لوگ ساختیاتی مباحث سے کلی طور پر آگاہ نہیں تھے اور اس ڈسپلن کی تفہیم میں جس علمی پس منظر کی ضرورت تھی وہ متعلقہ لوگوں کو حاصل نہ تھا، میری مراد لسانیات سے ہے۔ دراصل ساختیات اور اس کے بعد کی ارتقائی اور انحرافی صورت سے رشتہ جوڑنے والے کسی نہ کسی طور پر لسانیات کا علم رکھنے والے ہی لوگ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ جن لوگوں سے اس کا رشتہ نہیں تھا اور وہ ساختیات کی تفہیم کی طرف متوجہ ہوئے تو بری طرح ناکام ہوئے۔ دوسروں کے مقابلے میں گوپی چند نارنگ کا امتیاز یہی رہا ہے کہ ان کا لسانیاتی علم ان کی ہر قدم پر مدد کرتا رہا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ ساختیات اسکول کے سب سے اہم دیدہ ور نقاد کی حیثیت سے ہمارے سامنے آئے۔ میرے خیال میں یہ بحث نہیں اُٹھانی چاہیے کہ سب سے پہلے ساختیات کی طرف کون متوجہ ہوا۔ اگر خون لگا کر شہیدوں میں نام گنوانے کی آرزو ہو تو تاریخ نارنگ سے آگے بھی جائے گی لیکن سچ یہ ہے کہ ان سے پہلے لکھنے والے تمام و کمال اپنے موضوع سے آگاہ نہ تھے، پھر ان کی تحریر بر سبیل تذکرہ کے زمرے میں آتی ہے، گوپی چند نارنگ کا پہلا مضمون ''ساختیات اور ادبی تنقید'' ماہ نو، کے جون ۱۹۸۹ء کے شمارے میں شائع ہوا، پھر یہی مضمون، شعر و حکمت، حیدر آباد میں بھی اشاعت پذیر ہوا، دلچسپ بات یہ ہے کہ موصوف نے مضمون کے آغاز ہی میں کچھ ضروری باتیں رقم کر دی ہیں۔ لکھتے ہیں:

''زیرِ نظر مضمون میں اُردو میں ساختیات (STRU-CTURURALISM) کی نظریاتی بنیادوں سے پہلی بار باضابطہ بحث کی گئی ہے اور ساختیات اور ادبی تنقید کے رشتے پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے، اس سے پہلے اُردو کے بعض رسائل و جرائد میں ساختیات کا ذکر آتا رہا ہے اور اکا دُکا صحافیانہ مضامین بھی لکھے گئے ہیں لیکن یہ بات پورے وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ زیادہ تر لکھنے والوں نے ساختیات کی فکری بنیادوں کو سمجھے بغیر اس کا ذکر کیا ہے اور ادھر اُدھر سے معلومات اخذ کر کے پورے مبحث پر حاوی ہوئے بغیر ادھ کچرے طور پر ان کو پیش کر دیا ہے، اس طرح کے بیانات نہ صرف ناسمجھی کی دین ہیں بلکہ شدید نوعیت کی غلط فہمی پھیلانے کا سبب بھی، اس صورتِ حال میں عالم، عامی، صحافی، غیر صحافی سبھی شریک ہیں، ان میں سے بعض حضرات مقتدر حیثیت رکھتے ہیں اور اپنے اپنے میدان میں ان کا کام قابلِ قدر ہے اور پایۂ اعتبار رکھتا ہے لیکن ساختیات کے بارے میں ان کے بیانات گمرہی پھیلانے کا سبب بنے ہیں............''

میں سمجھتا ہوں کہ اس بیان میں کوئی مبالغہ نہیں ہے، نارنگ نے متعلقہ تحریروں میں جو مثالیں پیش کی ہیں ان سے تو وہی نتیجہ نکالا جاسکتا ہے جو موصوف نے نکالا ہے۔ بہر طور اس مضمون کے تین واضح حصے ہیں، پہلے حصے میں اس کی وضاحت کی گئی ہے کہ انسانی ذہن اعلام و اشیا اور ان کے روابط کو کس طرح دیکھتا ہے، اور ساختیات اُن کی توجیہہ کس طرح کرتی ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے جیکب سن کے تصورات پیش کر کے ان کا تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے مزید ساختیاتی فکر کے اساسی پہلو پر روشنی ڈالی ہے کہ ادب مصنف کے تخلیقی ذہن کا کارنامہ نہیں یا ادب اظہار ذات نہیں، یا متن مصنف کے ذہن و شعور کا زائیدہ نہیں یا ادب زندگی کی سچائیوں وغیرہ کا آئینہ نہیں۔ صاف یہ ہے کہ مصنف اپنا اظہار نہیں کرتا، کوئی تخلیق خلا میں پیدا نہیں ہوتی بلکہ مصنف روایت کے سرچشموں سے فیضان حاصل کرتا ہے اور ثقافت اور زبان کی لغت سے استفادہ کرتا ہے جو ہمیشہ پہلے سے لکھی ہوئی

موجود ہے۔ انھوں نے فریڈرک جیمسن کے حوالے سے لکھا ہے کہ ساختیات واضح طور پر فکرِ انسانی کے اصل الاصول یا ذہنِ انسانی کی مستقل ساختوں کی جستجو کرتی ہے۔ دوسرے حصے میں ساختیات کے حوالے سے SEMIOLOGY کی دقیق بحثیں اُٹھائی گئی ہیں اور ساختیات اور لسانیات کے باہمی ربط کو واضح کیا گیا ہے۔ اس باب میں مختلف مفکرین کی آرا کی عقبی زمین کی تلاش کا بھی جوکھم سر کیا گیا ہے اور تیسرا حصہ سوسیئر کے بنیادی تصورات کی تفہیم سے متعلق ہے۔ دراصل گوپی چند نارنگ پر یہ نکتہ عیاں ہے کہ سوسیئر کی ہی بنیاد پر بعض کی بعض عمارتیں کھڑی کی گئی ہیں۔ انہیں ساختیات کے خاتمے سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا۔ غالباً اسی قسم کی غلطی محمد علی صدیقی سے ہوئی اور انھوں نے بلا تامل اس کا اظہار کر دیا کہ مغرب میں ساختیات رد ہو چکی، انہیں شاید سوسیئر سے انحراف کرنے والوں کے سرسری مطالعے سے یہ مغالطہ ہوا ورنہ کوئی ذی ہوش تو ایسی بے تکی باتیں نہیں کر سکتا۔ بہر طور گوپی چند نارنگ نے اپنے پہلے ہی مضمون میں نہ صرف ساختیات کے پیچیدہ نظریے کو شرح وبسط سے واضح کرنے کی کوشش کی بلکہ اسی مضمون میں اس کی ارتقائی اور انحرافی صورتوں کے سلسلے میں بلیغ اشارے کر دیئے، اس مضمون کی اہمیت اس لیے ہے کہ اس میں پہلی بار اُردو میں نکتہ بہ نکتہ مرکزی نکات کو سمیٹ لینے کی کوشش کی گئی اور مطالعے کا اختصار نمبر وار پیش کر دیا گیا۔ انھوں نے صرف اسی پر بس نہیں کیا بلکہ تیس ایسی کتابوں کی فہرست پیش کی جو اس مضمون کا ماخذ تھیں۔ اس اہم مضمون کی صرف ایک بات مجھے کھٹکی وہ مفکرین کے مباحث سے نہیں بلکہ ان کی ترتیب سے متعلق ہے، سوسیئر کا ذکر بہت بعد میں موصوف نے کیا، شروع تو یہیں سے کرنا چاہیے تھا، ممکن ہے لسانی گوشوں کو پہلے روشن کرنا مدعا رہا ہو۔ بہر حال مضمون خاصا نزاعی ثابت ہوا اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہندوستان و پاکستان میں ساختیاتی ڈسکورس کا آغاز اسی سے ہوا۔ گویا یہ ایک SEMINAL - ESSAY تھا۔ پاکستان کے رسالے، صریر میں بحثیں شروع ہو گئیں۔ قمر جمیل کا دریافت، بھی ایسے مباحث میں پیش پیش رہنے لگا۔

ماہنامہ 'صریر' کے دوسرے شمارے ستمبر ۱۹۸۹ء میں 'ساختیات' کے عنوان سے گوپی چند نارنگ کا ایک طویل خط چھپا ہے، کہنے کو تو یہ خط ہے لیکن اس کی حیثیت بھی ایک مضمون کی ہے، اسے پہلے مضمون کا تتمہ سمجھا جاسکتا ہے، ادارے نے ایک نوٹ لگایا ہے،

وہ یوں ہے:

''صریر'' کے دوسرے شمارے میں بادفروش، نے ادبی خبر واعادہ کے موضوع پر جناب گوپی چند نارنگ کی پاکستان آمد اور اس سلسلے میں تقریبات پر اظہار خیال کیا ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا خط موصول ہوا ہے جو ڈاکٹر صاحب کی خواہش کے مطابق شائع کیا جارہا ہے۔'' اس ضمن میں نارنگ نے معترضین کے ناگفتنی علم کا چند جملوں میں پول کھول دیا ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کالم نگار نے خواہ مخواہ لسانیات اور ساختیات کے معاملے میں INFILTRATE کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس مضمون نما خط کا وصف یہ ہے کہ 'ساختیات' کی اصطلاحات LANGUE اور PAROLE کے بارے میں بادفروش کی مفہوم سازی کی اصلاح کر دی گئی، اتنا ہی نہیں اس خط میں، ساختیات، کا مغز ہے یہ اور بات ہے کہ کسی کے رد میں ہے۔

بادفروش کی بروقت اصلاح کے بعد گوپی چند نارنگ نے یہ ضرور باور کیا کہ وہ ساختیات کے حوالے سے مزید صراحت، توضیح اور تعبیر کا بار اپنے سر لیں۔ چنانچہ فروری ۱۹۹۰ء میں 'صریر' ہی میں ان کا ایک معرکہ آرا مضمون '' کچھ ساختیات کے بارے میں'' شائع ہوا۔ یہ بھی ایک خط ہے، میں نے پہلے ہی لکھا ہے کہ نارنگ کا پہلا مضمون بنیادی پتھر تھا۔ اب جو عمارت تعمیر ہونی تھی اسی پر ہو سکتی تھی لیکن آسانی سے کسی کے علمی پس منظر اور علمی کارکردگی کو تسلیم کر لینا بڑے حوصلے کی بات ہوتی ہے، اور یہ حوصلہ ہمارے معاصرین کو کم سے کم نصیب ہوا ہے۔ چنانچہ نارنگ کے متعلقہ مضمون کی پذیرائی تو دور کی بات تھی وہ لوگ بھی کیڑے نکالنے کے درپے ہوئے جن کا یہ علاقہ تھا ہی نہیں، اس مضمون میں (ہر چند کہ گوپی چند نارنگ اسے خط کہتے ہیں) محمد علی صدیقی، بادفروش، اور شہزاد منظر کے اعتراضات کا جواب دیا گیا ہے، لیکن جواب سے واضح نکات بن گئے ہیں اور ساختیاتی مباحث کی گرہ کشائی میں بے حد معاون ہیں۔ مثلاً محمد علی صدیقی کا یہ اعتراض ہے کہ ساختیات تو رد ہو چکی اور پس ساختیات والے خود یہ دعویٰ کرتے ہیں، نارنگ کا جواب ہے کہ ایک پیچیدہ صورتِ حال کو اس حد تک سادہ کر کے بیان کرنا گویا سچائی کو مسخ کرنا ہے۔ انھوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ بے شک پس ساختیات، ساختیات سے آگے کی چیز ہے لیکن یہی قولِ محال کی صورت ہے۔ چونکہ محمد علی صدیقی لسانیات سے واقف نہیں اس لیے اندازہ نہیں لگا سکے کہ

رولاں بارتھ، لاکاں، فوکو، دریدا، جولیا کرسٹیوا، پال ڈی مان یا ایڈورڈ سعید سب کے سب سوسئیر کے تصورات سے خوشہ چینی کر رہے ہیں۔ محمد علی صدیقی نے ادب کی خودمختاری کا بھی سوال اُٹھایا تھا اور اسے ساختیات کے سر تھوپنے کی کوشش کی تھی۔ نارنگ صاحب کا مسکت جواب ہے کہ خودمختاری کا دعویٰ نئی تنقید کرتی ہے نہ کہ ساختیات اور پس ساختیات۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو بارتھ اور دوسرے مفکرین کیسے اتنی شدت سے نئی تنقید پر وار کرتے۔ صدیقی نے ادب کے یک زمانی (SYNCHORONIC) مطالعے کی بھی بحث اُٹھائی تھی۔ نارنگ کا صحیح اصرار ہے کہ چونکہ وہ اسے نظریاتی تناظر سے الگ کر کے دیکھتے ہیں اسی لیے وہ اس قسم کی غلطی کے شکار ہوتے ہیں۔ اس باب میں موصوف نے آلیتھوسے کی کتابوں کے حوالے دیے ہیں جن کے مطالعے کے لیے معترض کو مائل کرنا چاہا ہے، اس خط میں گوپی چند نارنگ کو بار بار ساختیات اور اس کے متعلقات کے بنیادی تصورات کی طرف پلٹنا پڑا ہے، غایت صرف اتنی ہی ہے کہ معاملات صاف ہو جائیں، کہیں ژولیدگی اور پیچیدگی پیدا نہ ہو۔ دوسرے معترضین کا جواب بھی مدلل انداز سے دیا گیا ہے، میرے خیال میں جیسی صراحت، وضاحت اور تجزیاتی صورت اپنائی گئی ہے، اس سے معترضین کو چت کرنا منظور نہیں ہے بلکہ ایک ایسے علم کی باریکیوں سے روشناس کرنا ہے جن سے 'مقتدر' حضرات بھی واقف نہیں۔ میں اس خط کی دوسری باتوں سے صرفِ نظر کرتا ہوں۔ پھر بھی یہ کہوں گا کہ میرے پیشِ نظر وزیر آغا کے ''اعتراضات'' نہیں ہیں، نارنگ نے بھی ان کی تفصیل پیش نہیں کی ہے۔ اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے کچھ نکات کی وضاحت چاہی ہوگی، اس لیے کہ وزیر آغا اپنے انداز سے ساختیات و پس ساختیات کے مضمرات کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کر رہے ہیں، یہ بات اور ہے کہ نارنگ اس میدان میں ان سے بہت آگے ہیں۔ اس لیے بھی وہ اعتراضات کو اپنے اوپر حملہ تصور نہیں کرتے بلکہ افہام و تفہیم کی ایک راہ تسلیم کرتے ہیں۔ ان کی غایت یہی ہے کہ جو شکوک پیدا ہو رہے ہیں ان کا ازالہ ہو جائے۔ یہ کام نارنگ کے علاوہ کوئی دوسرا نہیں کر رہا ہے۔ مثال کے طور پر یہ بات بھی شاید طنزاً کہی گئی کہ ساختیات بھلا زندگی کا کونسا مسئلہ طے کر رہی ہے۔ نارنگ صاحب یوں وضاحت کرتے ہیں:

''بھلا آرٹ ہی سے زندگی کا کونسا مسئلہ حل ہوتا ہے یا
فلسفے کے اس دبستان یا اس دبستان سے کونسا مسئلہ ہوتا ہے، اس

سوال سے کئی رُخ سے بات کی جاسکتی ہے لیکن یہ سوال ہی صحیح نہیں ہوا۔ FORMULATE سائنس داں کا کام دریافت کرنا ہے۔ فلسفی کا کام سوچنا ہے۔ اطلاقی نوعیت الگ مسئلہ ہے۔ فکر انسانی اس سان کی طرح ہے جس سے چھری پر دھار رکھی جاتی ہے حالانکہ اس میں کاٹنے کی صلاحیت نہیں ہوتی۔ مختصر یہ کہ ساختیات اور پس ساختیات دانشِ حاضر کا اگلا قدم ہے، اس کے بارے میں معلومات ضروری ہیں"۔

دراصل ہماری زندگی میں افادیت کی طلب میں اتنی بے صبری ہے کہ ہم ہر لحہ دانشورانہ اور فلسفیانہ مباحث کو میزان پر تولنے کے عادی ہو چکے ہیں، سامنے کی بات ہے کہ غزل، افسانہ، ناول داستان وغیرہ زندگی کے مسائل کے حل کا آلہ تو نہیں جب کہ ایک زمانے سے ہم ان کی اپنی ABSTRACT خصوصیات سے سرشاری حاصل کرتے رہے ہیں، مختلف تنقیدی دبستانوں کو انگیز کرتے رہے ہیں تو پھر ساختیات، پس ساختیات یا ردتشکیل کو یکبارگی افادی مسائل کے حل کی طرف کیوں لے جانا چاہتے ہیں، گوپی چند نارنگ کے دلائل وزنی ہیں اور انہیں رد کرنا یقیناً فعل عبث ہوگا۔

اب گوپی چند نارنگ اپنی بحث کو وسعت دیتے ہیں اور کمال اختصار، جامعیت اور دیدہ وری سے ایک مشکل مبحث، مارکیست ساختیات اور پس ساختیات کے بنیادی تصورات کو احاطۂ تحریر میں لینے کی سعی مشکور کرتے ہیں، اس سلسلے میں ممتاز مارکسی مفکر لوئی آلتھیوسے کے نظریات بڑی اہمیت رکھتے ہیں جن سے مارکسی عقبی زمین میں آئیڈولوجی آرٹ اور سائنس کے نئے مضمرات سامنے آتے ہیں۔ موصوف کا یہ مضمون 'فکر ونظر' علی گڑھ کے جون ۱۹۹۰ء کے شمارے میں شائع ہوا اور اسی ماہ، صریر، کراچی میں بھی۔ بہرطور ان کے اس مضمون سے مارکسی تنقید کی نئی جہت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ دراصل مغرب میں مارکسی ادب کے کئی موڑ آئے، فارملزم سے ساختیات اور پس ساختیات تک فکر ونظر کی تبدیلی ایک نئی دنیا آباد کردیتی ہے لیکن ہمارے یہاں مارکسی تنقید قدیم روش پر چلتی رہی۔ گوپی چند نارنگ نے شاید پہلی بار مارکسی تنقید کے نئے آفاق کی طرف ہمارے ذہن کو موڑنا چاہا ہے۔ چنانچہ ان کے مباحث میں لوئی آلتھیوسے، گولڈمان، ماشیرے،

رولاں بارتھ ایگلٹن، اور فریڈرک جیمسن کی نگارشات پر تنقیدی نگاہ ڈالی گئی ہے۔ اس مضمون کے تین حصے ہیں، پہلے حصے میں زیادہ تر گفتگو گولڈ مان کی کاوشوں سے کی گئی ہے، اس کا احساس دلایا گیا ہے کہ وہ پہلا نقاد ہے جس کی فکری رویے میں مارکسیت اور ساختیات کا اشتراک نظر آتا ہے۔ دیکھیے نارنگ اس کلیدی نکتے کو کس طرح بیان کرتے ہیں:

"لوسین گولڈ مان وہ پہلا مارکسی نقاد ہے جس کے فکری رویے میں مارکسیت اور ساختیات کا اشتراک نظر آتا ہے، گولڈ مان نے اس خیال کو مسترد کر دیا کہ متن انفرادی جینس کی تخلیق ہوتا ہے اور یہ نظریہ پیش کیا کہ متن بین انفرادی ذہنی ساختوں، (TRANSINDIVIDUAL MENTAL STRUCTURES) سے پیدا ہوتا ہے جو اصلاً کسی سماجی گروہ یا طبقے کی پروردہ ہوتی ہے یہ ذہنی ساختیں یا نظریہ ہائے حیات (WORLD VIEWS) برابر بدلتے اور زائل ہوتے رہتے ہیں، کیونکہ مختلف سماجی طبقے بدلتی ہوئی حقیقت کے پیش نظر دنیا کے تبدیل ہوتے ہوئے امیج سے مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں، سماجی عالموں کے شعور میں بالعموم یہ تبدیلیاں پوری طرح منعکس نہیں ہوئیں یا پوری طرح صورت پذیر نہیں ہو پاتیں، لیکن بڑے شعرا اور ادیب ان تغیر آشنا ذہنی ساختوں کی صورت گری کرتے ہیں اور ان کو اپنے ادب میں واضح روشن اور مربوط فارم میں پیش کرتے ہیں"۔

ڈاکٹر نارنگ نے گولڈ مان کی کتاب THE HIDDEN GOD اور TOWARDS A SOCIOLOGY OF THE NOVEL کا بطور خاص صرف ذکر ہی نہیں کیا بلکہ ان دقیق معنویات پر بھی توجہ کی ہے جن سے گولڈ مان کا ساختیات سے رشتہ واضح ہو جاتا ہے۔ اور اس کے نقطۂ نظر کے بنیادی پہلوؤں سے آگاہی ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد وہ ماشیرے کی تصنیف A THEORY OF LITERARY PRODUCTION کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اس کتاب میں متعدد ایسے نکات ملتے ہیں

جن کی بنا پر اسے رولاں بارتھ خصوصاً s/z کے رولاں بارتھ کا پیش رو کہا جا سکتا ہے، پھر نارنگ بڑی جانفشانی، محنت اور علمی تبحر سے وہ نکات پیش کرتے ہیں جو ماشیرے کی کتاب کو کلاسیکی ٹکسٹ کا درجہ دینے میں معاون ہوئے ہیں اور جن سے رولاں بارتھ آلتھیو سے اور ایگلٹن بھی متاثر ہوئے۔ نارنگ کی بحث صاف اور منطقی ہے۔ لہٰذا ان نکات کو قبول کر لینے میں کوئی ذہنی الجھن نہیں ہوتی۔ یہاں مضمون کا پہلا حصّہ ختم ہو جاتا ہے۔ دوسرے حصّے میں لوئی آلتھیو سے پر قدرے تفصیلی نگاہ ڈالی جاتی ہے۔ اور اس کے مقالے IDEOLOGY AND IDEOLOGICAL STATE APPARATUSES کے حوالے سے آئیڈیولوجی اور آرٹ کے رشتے سے اس کے خیالات کو واضح کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔ اس کی مختلف نگارشات کے مباحث کو اختصار کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے اور کوشش کی ہے کہ التھیو سے، مارکسیت اور ساختیات کے اہم نکات گرفت میں آ جائیں۔ آلتھیو سے پر جیسی باریک بینی سے گفتگو کی گئی ہے اس سے اس حصّے کو ایک واضح مقالے کی حیثیت حاصل ہو گئی۔ یہی صورت تیسرے حصّے کی ہے جس میں ایگلٹن اور جیمسن زیرِ بحث آئے ہیں۔ ایگلٹن کی کتابوں مثلاً CRITICISM AND IDEOLOGY WALTER BENJAMIN OR TOWARDS A REVOLUTIONARY CRITICISM اور CULTURE AND SOCIETY کے محتویات کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ نارنگ ایگلٹن کی اہمیت نہ صرف تسلیم کرتے ہیں بلکہ اپنے پڑھنے والوں کو اپنے ذہنی سفر میں شریک کر لیتے ہیں اور بڑے اطمینان سے ایگلٹن کے کارناموں سے واقف ہو جاتے ہیں، پھر وہ جیمسن کی کتابوں MARXISM AND FORM اور THE PRISON-HOUSE OF LANGUAGE THE POLITICAL UNCONSCIOUSNESS پر تنقیدی نگاہ ڈالتے ہیں اور اس مفکر نقاد کے بنیادی تصورات کو احاطۂ تحریر میں لے لیتے ہیں۔ مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات پر یہ اردو میں پہلا اور اب تک غالباً آخری مقالہ ہے، ویسے شاید طوالت مانع تھی ورنہ اس گرانقدر مقالے میں میخائل باختن کی کتابیں MARIXM AND FORMAL METHOD IN LITERARY SCHOLARSHIP, PHILOSOPHY OF LANGUAGE RABELAIS AND HIS WORLD, PROBLEMS IN DOSTOEVSKY'S POETICS پہلی دو کتابیں بعض مصلحتوں کی وجہ سے باختن کے

نام نہیں چھپیں، تیسری اور چوتھی کتابیں ایک ہیں، باختن نے نظرِ ثانی اس طرح کی کہ وہ اس کا الگ نام رکھنے پر مجبور ہوگیا، مشل فوکو MICHEL FOUCAULT کی کتابیں MADNESS AND THE ARCHAEOLOGY OF KNOWLEDGE, THE DISCIPLINE AND اور ORDER OF THINGS, CIVILIZATION THE ETHICS OF PUNISHMENT جولیا کرسیٹوا کی مشہور کتاب LINGUISTICS اور کئی دوسروں کا بھی نام آنا چاہیے۔ ظاہر ہے ایک مقالے میں تمام لوگوں کی سمائی تو ممکن بھی نہیں ہے۔ دراصل مجھے اس کا احساس ہے کہ گوپی چند نارنگ کی نگاہ ان ہی لوگوں پر نہیں بلکہ ایڈورڈ سعید، کیتھرائن بلسے، جولیا کرسیٹوا، مشل اور کالن ماکبے پر بھی ہوگی، مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات کے مباحث میں خود نارنگ نے الگ الگ دوسرے مضامین میں ان پر نگاہ ڈالی ہے۔ پھر بھی ان کا ذکر اس اختصاصی مقالے میں ہونا چاہیے تھا اس لیے اس کی حیثیت از خود تاریخی ہو جاتی ہے۔ میں یہاں اس کی وضاحت کرتا چلوں کہ گوپی چند نارنگ ہی کی طرح آلتھیوسے، ماشیرے اور ٹیری ایگلٹن ہی کو اس زمرے میں رکھتے ہیں ہاں ان کے یہاں ایک نام اور بھی تھا وہ E. BALIBAR کا ہے وہ بھی اس لیے کہ LITERATURE AS ANIDEOL OGICAL FORM میں شریک مصنف کی حیثیت سے وہ ماشیرے کے ساتھ ہے۔ اس رخ کو اپنانے والوں میں فلپ رائس اور پیٹرک واؤ جیسے افراد ہیں جبکہ ڈیوڈ لاج اپنا دامن کشادہ کر دیتا ہے اور ان تمام افراد کو زیرِ بحث لاتا ہے جن کا میں نے ذکر کیا۔ بہر حال متذکرہ مضمون گوپی چند نارنگ کے تنوع کا بھی اظہار کر رہا ہے۔ اور نئی تھیوری سے ان کے شغف پر بھی دال ہے۔ یہاں اس امر کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ۱۹۹۰ء کے اگست میں نارنگ (روسی ہیئت پسندی) پر ایک طویل مضمون گیارہ بنیادی مآخذ کے حوالے سے قلمبند کر چکے تھے جس میں دوسرے لوگوں کے علاوہ باختن اسکول پر تجزیاتی نگاہ ڈالی گئی ہے۔ اس سے مجھے احساس ہوتا ہے کہ نارنگ جو خاصے SELECTIVE ہیں اس کی وجہ موجود ہے متعلقہ مضمون کا آخری پیراگراف ہے۔

"اوپر کی بحث سے ظاہر ہے کہ پہلے دور کے شکلووسکی،
توماشیوسکی اور آئخن بام کی خالص ہیئت پسندی سے دوسرے دور

کے باختن اسکول، جیکب سن، تینا نوف تھیسس اور مکاروسکی متحرک نظریات تک ایک طویل فکری سفر ہے۔ بعد کی مارکسی تنقید بلاشبہ ان لوگوں سے مختلف تھی کیونکہ اس نے ادب کو یکسر سماج کے تابع کردیا، تاہم ادبی تنقید کے ان پیش رؤوں کی فکری تخم ریزی ضائع نہیں گئی کیونکہ جیسا کہ وضاحت کی گئی ہے اول تو آگے چل کر ساختیاتی فکر پر اس کا اثر پڑا دوسری لوسین گولڈ مان اور آلتھیو سے جیسے بہت سے مارکسی مفکرین ایسے بھی ہیں جو ہیئت پسندی کے اتنے مخالف نہیں جتنا بالعموم سمجھا جاتا ہے"۔

میں نے ابھی ابھی گوپی چند نارنگ کے تاریخ ساز ادبی کارنامے کی طرف توجہ دلائی ہے، یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اب ان کا موقف یہ ٹھہرا کہ وہ نظریہ سازوں پر مستقل مضامین لکھیں۔ بعض پر ان کے تفصیلی جائزہ کا ذکر آگے آچکا۔ رولاں بارتھ کا ذکر بار بار آیا ہے۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ اس پر تفصیلی تنقیدی نظر ڈالی جائے اور جب یہ کام موصوف نے انجام دیا تو فوراً ان کی پذیرائی ہوئی 'پس ساختیات کا پیش رو رولاں بارتھ، ان کا مشہور مضمون ہے سب سے پہلے یہ 'آج کل' جنوری ۱۹۹۰ء میں چھپا، صریر، کراچی اور نقوش، لاہور میں نقل ہوا۔ اردو میں بارتھ پر یہ پہلا تفصیلی تدلیلی اور تنقیدی مضمون ہے اور بارتھ کے گوناگوں پہلوؤں پر محیط اس کے افکار کو سمیٹ لیتا ہے واضح ہو کہ رولاں بارتھ کی دنیا بہت وسیع ہے اور اس کی انحرافی اور ارتقائی صورت بڑی پیچیدہ اور پُر اسرار رہی ہے، ساختیاتی بصیرت رکھنے والوں میں اس کا بڑا محترم اور افضل مقام ہے اس پر کچھ لکھنا تلوار کی دھار پر چلنا تھا۔ یہ ہفت خواں بھی گوپی چند نارنگ نے بطریق احسن طے کیا ہے۔ مجھے احساس ہوتا ہے کہ DEVOTION اپنا انعام رکھتی ہے اور رہنما اور منزل دونوں ہی بن جاتی ہے۔ یہ کچھ نارنگ کی ساتھ بھی ہوا۔ انھوں نے ساختیات پس ساختیات، ردتشکیل وغیرہ کی موشگافیوں کی تہوں میں اترنے کا فیصلہ کرلیا ہے۔ اس کا ایک ثبوت مضمون 'رولاں بارتھ' بھی ہے۔ اس میں کمال یہ ہوا کہ پیچیدہ اور مشکل مضمرات سہل بنا کر پیش کیے گئے ہیں۔ اس طرح کہ کوئی نکتہ غیر واضح اور مبہم نہیں رہتا۔ اس مضمون کی ترتیب میں بارہ اہم مصادر سے مدد لی گئی ہے، نتیجہ میں اس کے ابتدائی دور سے لے کر آخری عہد تک کے فتوحات کا علم ہو جاتا ہے، پورے مضمون سے چند کلمات مشتے نمونہ از خروارے کے طور پر پیش کرتا ہوں۔

۱۔ رولاں بارتھ اپنے ابتدائی دور میں .... سارتر سے بے حد متاثر تھا.......لازمیت اور بورژوازی مخالفت میں بارتھ ایک اعتبار سے سارتر سے بھی آگے نکل گیا۔

۲۔ رولاں بارتھ ہر اس چیز کا حامی تھا جو کثیر اور مرکز گریز CENTRIFUGAL ہو اور ہر اس چیز کا مخالف تھا جو مائل بہ مرکز CENTRIPETAL یا واحد ہو۔

۳۔ جس طرح ثقافت میں DOXA ہوتا ہے۔ ادب میں بھی DOXA ہوتا ہے جس کو رد کرنا ضروری ہے، چنانچہ ادب کے مقلدانہ تصور پر بھی رولاں بارتھ نے کاری ضرب لگائی۔

۴۔ بارتھ کبھی کمیونسٹ نہیں رہا لیکن ادب کی تاریخیت کے بارے میں اس کا نظریہ مارکسی نہ سہی تو نومارکسی ضرور ہے۔

۵۔ اس نے (بارتھ نے) اپنے عہد کی ادبی تاریخوں کو ناموں اور سنین کا بے جان پشتارہ قرار دیا جن میں بقول اس کے ادب اور سماج کی معنی خیز جدلیاتی روح مفقود ہے۔

۶۔ اس نے اپنی اولین کتاب WRITING DEGREE ZERO میں دکھانے کی کوشش کی کہ مارکسی نقطۂ نظر سے فرانسیسی ادب کی تاریخ کس طرح لکھی جاسکتی ہے۔

۷۔ بارتھ قاری کو متن کی معنی خیزی کے عمل میں ....آزادانہ شرکت کی پرجوش اور نشاط انگیز دعوت دیتا ہے۔

۸۔ S/Z میں بارتھ نے بالزک کے نسبتاً غیر معروف ناولٹ SARASINE کو موضوع بنا کر ادبی تجزیے اور متن کی قرأت کا نیا بصیرت افروز نظریہ پیش کیا......... بارتھ بالزک کے سارازین کو ۵۶۱ قرأتی اجزا LEXIAS میں تقسیم کرتا ہے.......اس کے علاوہ ان کو باری باری پانچ کوڈ کی چھلنی (GRID) سے گزارتا ہے۔ یہ پانچ کوڈ ہیں تشریحی (HERMENAUTIC) معنیاتی (SEMIC)

علامتی (SYMBOLIC)، عملی (PROAIRETIC) اور ثقافتی (CULTURAL)۔

۹۔رولاں بارتھ کے پہلے دور میں سیمیالوجی (نظام نشانیات) پر زور تھا، دوسرے دور میں وہ سیمیالوجی سے رفتہ رفتہ ادب کی طرف گیا۔

۱۰۔ساختیاتی لسانیات کی رو سے بارتھ کا ایک مشہور قول ہے:

"LANGUAGE SPEAKS NOT MAN"

۱۱۔رولاں بارتھ امریکا کی 'نئی تنقید' کے سخت خلاف تھا۔ 'نئی تنقید' پر سب سے شدید اور فلسفیانہ طور پر مضبوط وار بارتھ ہی نے کیا۔

۱۲۔نقاد عملی طور پر معنیٰ کی تعمیر کرتا ہے وہ فن پارے کو موجود بناتا ہے۔

۱۳......... متن (بارتھ کے خیال میں) معنیٰ نما کی آتش بازی ہے۔
یہ پارۂ زبان ہے جو ساخت رکھتا ہے لیکن بغیر مرکز کے جس کا کوئی اختتام نہیں۔

ان نکات پر گوپی چند نارنگ نے بھرپور بحثیں کی ہیں اس طرح کہ رولاں بارتھ کے خیالات ایک عام قاری کے لیے بھی قابلِ تفہیم ہو جاتے ہیں اور وہ گلہ جاتا رہتا ہے کہ ان مفکروں کی کوئی بات سمجھ ہی میں نہیں آتی۔

رولاں بارتھ کے تصورات کے بارے میں گوپی چند نارنگ کی ایک اور وضاحت شب خون مئی رجون، جولائی ۱۹۹۱ء میں 'بارتھ نے کیا کہا تھا؟' کے عنوان سے شائع ہوئی، اس ضمن میں ادارۂ شب خون کا نوٹ نقل کر دینا کافی ہوگا۔

> ''صریر' کراچی کے مدیر جناب فہیم اعظمی کے استفسار پر گوپی چند نارنگ وزیر آغا اور شمس الرحمٰن فاروقی نے بارتھ کے دو اقوال پر اظہار خیال کیا تھا، شمس الرحمٰن فاروقی کے خیالات ہم شمارہ نمبر ۱۶۱ میں پیش کر چکے ہیں۔ اب ہمیں گوپی چند نارنگ کے خیالات کو پیش کرنے کی مسرّت حاصل ہو رہی ہے، ارباب علم دیکھیں گے کہ جناب نارنگ نے دونوں معاملوں خاص کر 'تحریر لکھتی ہے مصنف نہیں' کو کس خوبی سے سلجھایا ہے۔ اور خود ہائیڈگر کا براہ راست قول بھی پیش کر دیا ہے تا کہ کسی کو شک کی گنجائش نہ رہ جائے۔

میں نے پہلے ہی لکھا ہے کہ کسی اسکول کے اساسی افکار کو پیش کرنے میں بڑی

دیدہ ریزی اور مطالعے کی وسعت کی ضرورت ہوتی ہے۔ خصوصاً اس وقت جب اس اسکول کے خدوخال نمایاں نہیں ہوئے ہوں، چونکہ ساختیات اور متعلقات ساختیات کے نقوش اُردو والوں کے لیے ہنوز دھند لے تھے، ضرورت تھی کہ کوئی ہوش مند پوری سوجھ بوجھ کے ساتھ انہیں ابھارنے کا فریضہ انجام دے۔ قرعۂ فال گوپی چند نارنگ کے نام نکلا۔ سو یہ فریضہ انہیں انجام دینا ہی تھا۔ ایسی پیش رفت کے بعد ضرورت تھی کہ ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل کے ارتقائی اور انحرافی سفر میں جو موڑ آتے ہیں اور متعلقہ شعریات کی جو کیفیت رہتی ہے اس کا بھی احاطہ کیا جائے۔ اس باب میں، میں نارنگ کے دو بے حد اہم مضامین کی طرف راغب کرنا چاہتا ہوں، میری مراد 'شعریات اور ساختیات، مطبوعہ دریافت کراچی جولائی راگست ۱۹۹۱ء اور 'فکشن کی شعریات اور ساختیات' مطبوعہ کتاب نما جنوری ۱۹۹۱ء سے ہے۔ یہ دونوں ہی مضامین ساختیات کے حوالے سے متعلقہ شعریات کی تفہیم کے لیے بہترین تدلیلی، توضیحی، منطقی اور عملی منظرنامہ پیش کرتے ہیں اور ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کی طرف بار بار رجوع کیا جائے۔ میرے خیال میں اگر گوپی چند نارنگ ایسے مضامین نہیں لکھتے تو فیض کی نظم کی پس ساختیاتی تنقید ان کے بس کی بات نہیں ہوتی، مطالعہ کیجیے ''فیض کو کیسے نہ پڑھیں۔ ایک پس ساختیاتی مطالعہ'' مطبوعہ سوغات ستمبر ۱۹۹۱ء۔ یہ مضمون اس قدر اور یجنل اور صدمہ پہنچانے والا ہے کہ DOXA کا شکار بہت سوں کی سمجھ میں نہیں آیا اور وہ بہکی بہکی باتیں کرنے لگے۔ اس ضمن میں میرا ایک ذاتی خیال ہے جس پر میں اپنے پڑھنے والوں کی رائے جاننا چاہوں گا، کیا ایسا نہیں ہے کہ گوپی چند نارنگ نے ایسی عملی تنقید کا سلسلہ راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کے تجزیے اور 'سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ' سے ہی شروع کر دیا تھا۔ ہوتا یہ ہے کہ جب ذہن ایک خاص نہج پر کام کرنا شروع کر دیتا ہے تو پھر اس کا عمل پُراسرار طریقے پر بہت پہلے سے شروع ہو چکا ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل پر گوپی چند نارنگ کے مضامین ان مکاتب فکر کے اساسی پہلوؤں پر نہ صرف محیط ہیں بلکہ تنقیدی مطالعے کا ایک متنوع منظرنامہ پیش کرتے ہیں۔ اُردو کی دنیا میں چاہے متعلقہ تصورات جو بھی موڑ لیں گوپی چند نارنگ کا تاریخ ساز کام ہمیشہ یاد رکھا جائے گا اور اُردو میں ان افکار تازہ کے بنیاد گزاروں میں ان کی جگہ سرِ فہرست ہوگی۔

O

مغنی تبسم

گوپی چند نارنگ کی اسلوبیاتی تنقید

گزشتہ بیس بائیس برسوں میں ادیبوں، شاعروں کے تخلیقی رویے میں تبدیلی کے ساتھ ادب کی تحسین و تنقید کے زاویے بھی بدلے ہیں۔ بیسویں صدی کے تیسرے اور چوتھے دہوں میں تنقید پر نیم سیاسی اور نیم سماجیاتی رجحانات غالب رہے۔ اس تنقید نے ادبی تحسین سے بہت کم سروکار رکھا۔ اس کے مقابلے میں تحلیل نفسی کا دبستانِ تنقید تھا۔ جس نے کم از کم فن میں جذبے اور تخیل کی اہمیت کا احساس دلایا۔ اس دبستان سے تعلق رکھنے والے بعض خوش ذوق نقادوں نے زبان کے تخلیقی استعمال پر بھی نظر رکھی اور تجزیۂ نفس سے آگے بڑھ کر جمالیاتی قدروں پر توجہ کی لیکن اس قدر شناسی کا اظہار بیشتر تاثراتی پیرایے میں ہوتا رہا۔ بعض نقاد ادبی تخلیق کے فنی تجزیے سے دلچسپی رکھتے تھے۔ وہ ادبی قدروں کا صحیح احساس جگانے میں اس لیے ناکام رہے کہ ان کے اوزار کند ہو گئے تھے۔ عروض و بلاغت کے اصول غیر معمولی مفروضات پر مبنی تھے۔ یہ نقاد لفظ و معنیٰ کے داخلی رشتے سے ناآشنا اور تخلیقی عمل کی ماہیت سے بے بہرہ تھے۔

ادھر چند برسوں میں تنقید کی مجموعی صورتِ حال بدلی ہے۔ آرکی ٹائپی تنقید نے ہمارے کلچر اور ادب کے گہرے رشتوں کا سراغ لگایا اور اساطیر کی باز تخلیق کے عمل کی نشاندہی کرتے ہوئے ادبی تحسین کے نئے اُفق کھولے۔ جدیدیت کی تحریک سے وابستہ سماجیاتی تنقید نے عصری حسیت کا شناخت نامہ مرتب کیا لیکن یہ تنقید چند بندھے ٹکے فارمولوں میں اسیر ہو کر رہ گئی۔ تاثراتی تنقید کا بھی بول بالا ہوا جسے بعض نقادوں نے جلے دل کے پھپھولے پھوڑنے اور فقرہ بازی کی مشق کا وسیلہ بنالیا۔

جدید دور میں تنقید کا ایک نیا دبستان وجود میں آیا جس نے فن پارے کی تحسین

کے لیے ہیئتی تجزیے کو اصل اصول بنایا۔ اس طریق کار کو پروفیسر مسعود حسین خان نے پہلے پہل اُردو میں روشناس کروایا اور عملی تنقید کے چند عمدہ نمونے پیش کیے۔

اسلوبیاتی اطلاقی لسانیات کی ایک جدید شاخ ہے جو لسانیاتی تجزیے کے ذریعے کسی تحریر کے صوتیاتی، صرفی اور معنیاتی سطحوں کا جائزہ لیتی ہے۔ اسلوبیات کو ہرگز یہ دعویٰ نہیں کہ وہ تنقید کا نعم البدل ہے۔ وہ دراصل تحسین اور محاکے کے کام میں نقاد کی معاون ہوتی ہے۔ ماہر اسلوبیات کا نقاد ہونا ضروری نہیں لیکن ایک نقاد ماہر اسلوبیات ہوسکتا ہے۔ ماہر اسلوبیات کسی متن کا مطالعہ کرتے ہوئے لسانیاتی نقطۂ نظر سے کسی ایک یا زیادہ سطحوں کا تجزیہ کرتا ہے۔ ہر سطح کا تجزیہ اپنی جگہ خود مکتفی ہوتا ہے۔ تجزیے کا یہ عمل پیتھالوجسٹ کے کام سے مماثلت رکھتا ہے۔ اس کے برخلاف اسلوبیاتی نقاد کسی فن پارے کی صوتی، صرفی اور معنیاتی سطحوں سے گزر کر مابعد الطبعیاتی سطح تک رسائی حاصل کرتا ہے اور ماورائے سخن کو اپنی گرفت میں لے آتا ہے۔ ایک اچھا اسلوبیاتی نقاد لسانیات کے تمام شعبوں سے گہری واقفیت رکھتا ہے۔ زبان کی ماہیت اور اس کے آغاز و ارتقا کے تمام مدارج سے باخبر ہوتا ہے۔ سماجی ترسیل سے لے کر تخلیقی استعمال کی سطح تک اظہار کے مختلف پیرائے اس کی نگاہ میں ہوتے ہیں۔ ایسا نقاد ہی ادبی تحسین اور محاکے کے منصب سے پوری طرح عہدہ برآ ہوسکتا ہے۔

اُردو میں گوپی چند نارنگ نے اپنی نگارشات کے ذریعے اسلوبیاتی تنقید کو خاصا وقار و اعتبار بخشا ہے۔ وہ ماہر لسانیات ہونے کے علاوہ ایک صاحب ذوق نقاد بھی ہیں۔ قدیم و جدید ادب کے سارے معنوی پہلو اور اسلوبیاتی تیور ان کی نگاہ میں ہیں۔ انھوں نے عالمی ادب کا وسیع مطالعہ کیا ہے۔ عصری علوم سے کماحقہ واقف ہیں۔ انسانی ارتقا کی تاریخ پر ان کی گہری نظر ہے۔ ساتھ ہی ساتھ عصر حاضر میں انسانی صورت حال کا گہرا شعور بھی رکھتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ کے تنقیدی مضامین برصغیر کے معروف و موقر رسالوں میں شائع ہوچکے ہیں۔ ان میں سے چند ایک خالص لسانیاتی تجزیوں پر مشتمل ہیں مثلاً ذاکر صاحب کی نثر۔ اُردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال ''یا'' خواجہ حسن نظامی کی نثری ارضیت'' دیگر مضامین میں انھوں نے اسلوبیاتی طریق کو کام میں لاکر مختلف قدیم و جدید

شعرا کے فکر و احساس کی نوعیت اور اسالیب اور اظہار کی انفرادی خصوصیات کا جائزہ لیا ہے۔ ''اسلوبیاتِ میر'' اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام ''اسلوبیاتِ اقبال'' ''نئی غزل کی معتبر آواز۔ بانی''، ساقی فاروقی۔ زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں ہے'' ''شہر مثال کا دردمند شاعر۔ افتخار عارف''، نئی شاعری اور اسمِ اعظم'' گوپی چند نارنگ کی اسلوبیاتی تنقید کے چند نمائندہ اور کامیاب نمونے ہیں۔

''اسلوبیاتِ میر'' ایک معرکتہ الآرا مضمون ہے۔ جس میں ہیئتی تجزیے کے ذریعے ''اندازِ میر'' کے بعض ایسے گوشوں کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ جن کی طرف کسی کی نظر نہیں پہنچی تھی۔ گوپی چند نارنگ کے خیال میں میر پوری اُردو کے پورے شاعر ہیں۔ میر کی زبان کی توانائی اور زندگی کا راز یہ ہے کہ ''وہ اپنی طاقت دھرتی کی گہرائیوں میں پیوست پراکرت کی جڑوں سے حاصل کرتی ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے قدیم کھڑی بولی، برج بھاشا اور اودھی کے ان اثرات کی نشاندہی کی ہے۔ جن سے میر کی زبان کا اُردو پن تشکیل پایا ہے۔ میر نے فارسی کے عناصر کو بھی اس خوش اسلوبی کے ساتھ سمویا ہے کہ وہ اُردو کے وجود کا حصہ بن گئے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے اس تنقیدی کلیشے سے اختلاف کیا ہے کہ میر کی شاعری کی زبان عام بول چال کی زبان ہے۔ ''بول چال کی زبان'' اور ''شاعری کی زبان'' کے فرق کو واضح کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ ''بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں ہوتی لیکن شاعری کی زبان میں بول چال ہو سکتی ہے''۔ قدیم شعریات پر مبنی تنقید کے بعض اور اقتباسات بھی اس مضمون میں زیرِ بحث آئے ہیں جو زبانِ میر کی داخلی ساختوں کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے پیدا ہوئے ہیں۔ اس مضمون میں پروفیسر نارنگ نے میر کے آہنگ شعر کے مختلف پہلوؤں کا مفصل جائزہ لیا ہے۔ میر کے اشعار کی نغمگی اور روانی کا تجزیہ کرتے ہوئے انھوں نے اس وصف کی نشاندہی کی ہے کہ میر کی زبان میں اسماء اور اسماء صفات کا تناسب کم ہے۔ اس کے مقابلے میں انھوں نے چھوٹے چھوٹے نحوی واحدوں کو بکثرت استعمال کیا ہے جو معنیاتی گرہوں کا کام کرتے ہیں۔ میر کے کلام میں بالعموم ان واحدوں کی فطری ساخت برقرار رہتی ہے۔ جس کی وجہ سے وہ سہل ممتنع بن جاتا ہے۔ میر کی شاعری کی نغمگی میں طویل مصوتوں کی کثرت اور اصوات کی انفیت کا بڑا حصہ ہے۔ ردیفوں، قافیوں اور بحروں کا انتخاب بھی اس کی موسیقیت کا ذمہ دار ہے۔ اسی سلسلے میں زبانِ میر

کے بعض صوتیاتی امتیازات کی جانب اشارے کیے ہیں مثلاً یہ کہ فارسی عربی کی صفیری آوازوں کے ساتھ میر نے دیسی اور معکوسی آوازوں کو گھلا ملا دیا ہے۔ میر کے اسلوب پر اُردو تنقید نے بہت کچھ خامہ فرسائی کی ہے لیکن پروفیسر نارنگ نے جس طرح اپنی شعری بصیرت کو کام میں لا کر لسانیاتی تجزیوں اور دلائل سے اس کی بنیادی خصوصیات کو اجاگر کیا ہے، اس کی مثال کہیں نہیں ملتی۔

گوپی چند نارنگ کی تنقید نگاری کی بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ جزو میں کل کا تماشا دکھا دیتی ہے۔ ''اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام'' ایک مختصر مضمون ہے جس میں انھوں نے اقبال کی چند منتخب شاہکار نظموں کے تجزیے سے ان کی شاعری کی صوتیاتی روح کو عریاں کر دیا ہے۔ شماریاتی طریقے کو برت کر انھوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اقبال کے اسلوب کا غالب صوتیاتی میلان صفیری اور مسلسل اصوات کی کثرت اور ہکار اور معکوسی آوازوں سے گریز ہے۔ میر کی صوتیاتی ترجیحات اس کے برعکس ہیں۔ لیکن میر اور اقبال کے کلام میں ایک قدر مشترک یہ ہے کہ غالب کے مقابلے میں دونوں نے طویل اور غنائی مصوتوں کا زیادہ استعمال کیا ہے، جس سے ان کے کلام میں خاص نغمگی اور دلآویزی پیدا ہو گئی ہے۔ صفیری اور مسلسل آوازوں کا استعمال غالب نے بھی کیا ہے لیکن اقبال کے برخلاف غالب کا تفکر حزنیہ ہے اور اس میں الم ناکی کی کیفیت غالب ہے۔ اس کی توجیہہ کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ ''(غالب نے) اس کیفیت کے اظہار میں منھ کے پچھلے حصوں سے ادا ہونے والی آوازوں یا مسموع آوازوں سے مدد لی ہے''۔ اپنے اس مضمون میں پروفیسر نارنگ نے نہایت اجمال کے ساتھ اقبال کے صوتی آہنگ کے تمام اہم اور بنیادی اوصاف کی جھلک دکھادی ہے۔ ایک اور دوسرے مضمون ''اسلوبیاتِ اقبال'' میں انھوں نے نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں اقبال کے اسلوب کی چند اہم خصوصیات کو اجاگر کیا ہے۔ انھوں نے پہلی بار اقبال کی شاعری کے مطالعے میں اسلوب شناسی کے اس طریقے کو برتا ہے۔ اسمیت اور فعلیت کے نقطۂ نظر سے مختلف زبانوں کے لسانی مزاج اور رجحانات کا جائزہ لے کر انھوں نے جو نتائج اخذ کیے ہیں وہ نہایت دلچسپ اور معنی خیز ہیں مثلاً یہ کہ انگریزی کے برخلاف سنسکرت، فارسی، اُردو اور ہندی میں اسمیت سے اختصار اور فعلیت سے جملے میں پھیلاؤ آتا ہے۔ اسماء بذاتہ جامد اور کم جاندار ہوتے ہیں جب کہ افعال میں تازہ کاری کے

عناصر کہیں زیادہ پائے جاتے ہیں۔ فعلیت سے ترسیلِ معنیٰ میں زیادہ مدد ملتی ہے۔ اسمیت کے مقابلے میں فعلیت میں اسلوبیاتی تنوع کے لامحدود امکانات پائے جاتے ہیں۔ وغیرہ۔ مضمون کے آغاز میں پروفیسر نارنگ نے کلامِ اقبال سے چند ایسی مثالیں دی ہیں جن کو دیکھ کر یہ مغالطہ پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے اسلوب میں اسمیت حاوی ہے جیسے:

سلسلۂ روز و شب نقش گر حادثات

سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات

آگے چل کر وہ اس مغالطے کو دور کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ ''اقبال جب مجرد تصورات کے بارے میں فکر کرتے ہیں یعنی زمان و مکاں: یا عقل و عشق یا خودی و سرمستی یا فقر و قلندری تو ان کا لہجہ خاصا غیر شخصی ہوتا ہے اور اسمیت کا انداز پیدا ہوجاتا ہے'' .... لیکن آگے چل کر نارنگ نے خود ہی وضاحت کی ہے کہ اقبال جہاں خطاب سے کام لیتے ہیں اور ترغیب عمل کا درس دیتے ہیں تو افعال کا استعمال بڑھ جاتا ہے۔ مجموعی طور پر اقبال کا اسلوب اسمیت کے مقابلے میں فعلیت کی طرف زیادہ مائل ہے۔ ''ترغیب عمل'' کی شاعری ہونے کی وجہ سے یہ گمان گزرتا ہے کہ اقبال نے صیغۂ امر کا زیادہ استعمال کیا ہوگا لیکن پروفیسر نارنگ کے تجزیے کے مطابق صیغۂ امر کا استعمال اقبال نے بہت کم کیا ہے۔ ان کے اسلوب کی فعلیت زیادہ تر تخاطب اور مکالموں سے مربوط ہے۔ اس طرح ''اقبال نے معنیاتی وسعتوں کی پیمائش میں فعلیت کے گوناں گوں امکانات سے کام لیا ہے اور لہجے کی حجازیت اور عجمیت کے باوصف اسی فعلیت نے اُردو سے ان کے تہ در تہ تخلیقی رشتے کو استوار رکھنے میں مدد دی ہے''۔

گوپی چند نارنگ نے جہاں اُردو شاعری کے کلاسیکی سرمایے کی نئے انداز سے تحسین کرتے ہوئے ہمارے تنقیدی ادب کو ایک نیا ذائقہ بخشا ہے وہیں جدید اور ہم عصر ادب کی تفہیم اور قدر شناسی کے سلسلے میں ان کی تقریروں نے رہنمایانہ رول ادا کیا ہے۔ انھوں نے جدید فکشن اور شاعری پر جو مضامین قلمبند کیے ہیں ان میں فن کاروں کے فکر و احساس کے مطالعے کے ساتھ زبان کے تخلیقی استعمال کے سلسلے میں بھی ان کے مخصوص رویوں کا جائزہ لے کر ان کے اسالیب کی منفرد خصوصیات کی چھان بین بھی کی ہے۔ اس کی ایک عمدہ مثال ان کا مضمون ''نئی غزل کی معتبر آواز، بانی'' ہے۔ جس میں انھوں نے بانی کی

پیکر تراشی، اس سے وابستہ لفظیات اور اس کے تلازمات کا منظر نامہ کھول کر اس کے زمینی اور آسمانی رشتوں کی تصویر دکھائی ہے۔ اس کے بعد مثالوں اور دلیلوں سے واضح کیا ہے کہ بانی کی شاعری میں ''نفی کی کیفیت'' لاسمتیت کا نظارہ پیش نہیں کرتی بلکہ اس کی تہ میں سمت پسندی کا جذبہ کارفرما ہے۔ ''پرواز'' اور ''سفر'' کے پیکر اس جذبے کی ترجمانی کرتے ہیں۔ بانی کی شاعری کے بعض منفرد پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے انھوں نے بانی کے فن اور اسلوب کی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے۔ تراکیب تراشی اور تکرار الفاظ سے معنی آفرینی کے وصف کا جائزہ لیا ہے۔ بانی کی شاعری کی منفرد شناخت جس طرح اس مضمون میں پیش کی گئی ہے، اسلوبیاتی تجزیے کے بغیر ممکن نہ تھی۔

بعض تنقیدی مضامین اسلوب کے تعین و تشخص کے لیے نہیں بلکہ شاعری کے موضوعات اور شاعری کی حسیت کے مطالعے کی غرض سے تحریر کیے گئے ہیں۔ ان میں بھی لسانیاتی تجزیوں سے حسب ضرورت کام لیا گیا ہے۔۔۔ ''زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں ہے'' ساقی فاروقی کی شاعری کا ایک بھرپور اور خوبصورت جائزہ ہے۔ ساقی فاروقی کے شعری مزاج اور لہجے کی شناخت اس طرح کی گئی ہے کہ ''وہ کم کلامی یا خود کلامی کے شاعر نہیں۔ وہ ہم کلامی کے شاعر ہیں''۔ ابتدائی دور کی نظموں اور غزلوں میں دشت، صحرا، ریت، پیاس، کالی گھٹا اور بعد کے دور کی شاعری میں پانی کا بلاوا، کنول، اور دھنک جیسے پیکروں کی جنسی تلازمیت کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ ساقی کے اسلوب کا تجزیہ کرتے ہوئے لفظوں کے تخلیقی استعمال، پیکریت اور استعارہ سازی کے منفرد انداز کی توضیح اور توجیہہ بھی کی گئی ہے۔ اس تجزیے کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو:

> ''ساقی کے یہاں رنگوں کو چھو کر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان کی اپنی جسمانیت اور شخصیت ہے۔ اپنی زبان اور اپنا روز مرہ ہے۔ نیز دکھ درد، رنج و الم، خوشی و مسرت، استعجاب و تحیر، بے بسی و پژمردگی اور کئی دوسری جانی وانجانی کیفیات کے کئی پہلو ایسے ہیں جنھیں ساقی صرف رنگوں کی زبان میں بیان کرتے ہیں اور کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ان میں ایک مکانی بُعد پیدا ہو جاتا ہے۔ نتیجتاً یہ رنگ فضا میں گھل مل کر جھلملاتے رہتے ہیں اور احساس کے

خلیوں کی گہرائیوں میں جذب ہو جاتے ہیں، مثال کے طور پر ان اظہاریوں پر نظر ڈالیے: مٹیالے خون کا دھبہ — کاسنی روشنی — درد کی تاریک فصیل — پیلے پیلے مینڈک — بھوری جھاڑیاں — پیلی گھاس — گلابی کونپلیں — سبز پتیاں — سرخ آبدوزیں — تباہی کا کالا سمندر — پلکوں کے چمپئی پردے — رات کی نیلم پری کا سونے کے گھنگھرو باندھ کر ناچنا۔ پت جھڑ کی آگ کا بجھ جانا — آواز کا اوس کی صورت پتی پتی نیند کے پھول پر گرنا — کیا یہ ایسے اظہاریے نہیں ہیں جن کی رنگ آشنائی ذہن پر ایک خاص اثر چھوڑ جاتی ہے۔ یہ صرف باصرہ کی بیداری کا عمل نہیں بلکہ پورے باصرہ و وجود کا احساس میں کھنچ آتا ہے۔"

ایک مضمون میں افتخار عارف کی شاعری کے اساسی محرکات و تجربات کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کی مخصوص فرہنگ شعر اور رموز و علائم کا جائزہ لیا گیا ہے جو بیشتر مذہبی روایات بالخصوص واقعۂ کربلا سے ماخوذ ہیں اور جن کا معنیاتی پھیلاؤ موجودہ عہد کی سفا کی اور سیاسی جبریت کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اپنے تنقیدی تبصروں میں بھی اسلوبیاتی تجزیوں سے کام لیا ہے۔ اس کی مثال شہریار کے مجموعۂ کلام پر ان کا مضمون نما تبصرہ ہے جو "نئی شاعری اور اسم اعظم" کے عنوان سے نقوش میں شائع ہوا تھا۔ تمہید میں انھوں نے جدید عہد کی اس مخصوص صورتِ حال کا جائزہ لیا ہے جس کے اثرات نئی شاعری میں دکھائی دیتے ہیں۔ انھوں نے چار بنیادی علامتوں: خواب، آگہی، وقت اور موت کے حوالے سے شہریار کی شاعری کے علامتی نظام اور پیکری سلسلوں کی گروہ بندی کی ہے اور مختلف نظموں کا تجزیہ کر کے ان علامتوں اور پیکروں کی معنویت سے روشناس کرایا ہے۔ اس تجزیے کے ذریعے واضح کیا گیا ہے کہ نئی شاعری اور اسم اعظم کی شاعری نہ قنوطی ہے نہ رجائی "یہ بنیادی طور پر اس دور کے زخم خوردہ انسان کی اندرونی پیاس، روحانی کرب اور شعوری الجھنوں کی شاعری ہے۔ یہ ایک طرف خواب و آگہی اور دوسری طرف وقت و موت کی قوتوں کے درمیان معلق ہے اور زندگی کی معنویت کی تلاش میں سرگرمِ عمل ہے۔ یہ زندگی کے اصلی چہرے کو جیسا کہ وہ غم اور

مسرّت کے لمحوں میں نظر آتا ہے پہچاننے کی کوشش کرتی ہے اور حال کے لمحۂ حالیہ میں جینا چاہتی ہے''۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کے یہ سارے مضامین اس بات کا ثبوت فراہم کرتے ہیں کہ شعرو ادب کی سچی تحسین شناسی اسلوبیاتی تجزیے کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ پروفیسر نارنگ بنیادی طور پر ادبی نقاد ہیں۔ ان کے تجزیے ملتفی بالذات نہیں ہوتے کہ جن سے کسی لسانیاتی مسئلے کی جانچ یا تفتیش مقصود ہو بلکہ ان تجزیوں سے وہ اسلوبیاتی گرہوں کو کھولنے کا کام لیتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ وہ متن کی تمام لسانی پرتوں کو نہیں کھولتے صرف اس سطح کو چھوتے ہیں جو مسئلہ زیرِ بحث کو سلجھانے میں معاون ہو سکتی ہے۔ اس نوع کی تنقید نگاری میں علم لسانیات اور اسلوبیات کی اصطلاحوں کا استعمال ناگزیر ہے۔ عام قاری ان اصطلاحوں سے کم ہی آشنا ہوتے ہیں جس کی وجہ سے نقاد کو اپنے خیالات کی ترسیل و تفہیم میں دشواری پیش آتی ہے۔ پروفیسر نارنگ کا کمال یہ ہے کہ وہ نہایت شگفتہ پیرایے میں اُدق سے اُدق بات کو بھی سہل بنا کر پیش کر دیتے ہیں۔ خشک علمی تصریحات سے ممکنہ حد تک گریز کرتے ہوئے برجستہ مثالوں سے تفہیم کا کام لیتے ہیں۔ یہ مثالیں بجائے خود محکم دلیلیں بن کر ذہن نشین ہی نہیں بلکہ دلوں میں جاگزیں ہو جاتی ہیں۔ نارنگ صاحب کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اسلوبیاتی تنقید کو لسانیات کے عالموں اور طالب علموں کے محدود حلقے سے باہر نکال کر ادب کے عام قارئین تک پہنچا دیا۔ انھوں نے اس طرز تنقید کو وہ اعتبار اور وقار بخشا کہ آج سماجیاتی، تاثراتی اور نفسیاتی تنقید کے وابستگان بھی اس کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے ہیں اور موقع بن آئے تو شرماجھینپی کے ساتھ اپنی تحریروں میں اِدھر اُدھر کوئی اسلوبیاتی چٹخارہ ضرور شامل کر دیتے ہیں۔

O

فضیل جعفری

گوپی چند نارنگ۔ اہم نقاد

میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو ایک اہم جدید نقاد سمجھتا ہوں۔ چونکہ جدیدیت کی کہانی نہ صرف عام بلکہ قدرے پرانی بھی ہو چکی ہے اور اس کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اس لیے میں یہاں مزید تفصیل میں جانے کے بجائے صرف اتنا کہوں گا کہ جدیدیت نت نئے موضوعات کی دریافت کے ساتھ ساتھ ہیئتی تجربات زندگی کے خارجی مظاہر پر محض ایک تماشائی یا مبصر کی حیثیت سے نظر ڈالنے کے بجائے انھیں اپنی داخلی شخصیت کا حصّہ بنا لینے کی خواہش، علامتی اور استعاراتی طرز اظہار پر زور، مواد اور اسلوب دونوں کی یکساں اہمیت کے اقرار کے باوجود کبھی کبھی اسلوب کو مواد پر ترجیح دینے کا رجحان مسلمہ علمی و ادبی اقدار کی عظمت کے اعتراف کے ساتھ ان کی از سر نو چھان پھٹک اور ادب کو کسی بھی دوسرے ضابطۂ علم کا نعم البدل نہ سمجھ کر ایک خود مختار جمالیاتی ضابطہ سمجھنے پر اصرار جیسی خصوصیات سے عبارت ہے۔ نارنگ کو یہ تمام چیزیں نہ صرف عزیز ہیں بلکہ ان کی تنقید ان خصوصیات کی پشت پناہی کا ایک موثر آلۂ کار بھی ہے۔

یہاں یہ بھی لکھ دوں کہ جدید اردو تنقید کے ایک بڑے اور اہم حصے پر الیٹ، لیوس، رچرڈز، نارتھروپ فرائی، پروفیسر کلینتھ بروکس اور پروفیسر ومزٹ (جونیر) کے واضح اثرات نظر آتے ہیں۔ نارنگ اپنے عمومی تنقیدی مزاج کے اعتبار سے ان حضرات کے مقابلے میں مڈلٹن مرے اور میرل کنولی وغیرہ کے قریب ہیں۔ یعنی یہ کہ نارنگ نظریہ ساز تو نہیں ہیں لیکن ان کا ذخیرۂ علم بہت وسیع اور تنقیدی بصیرت بہت گہری ہے۔ اپنے بارے میں ان کا یہ بیان کہ:

"میں نے ادب کی روایت کا مطالعہ نہایت سنجیدگی اور

> محنت کے ساتھ کیا ہے اور آج بھی میری کوشش یہی رہی ہے کہ میں
> سب سے زیادہ توجہ مطالعہ پر صرف کروں"۔

یقیناً حقیقت پر مبنی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اگر ایک طرف وہ شعر وادب کے کلاسیکی فرماں رواؤں کے پارکھ ہیں تو دوسری طرف تازہ ترین ادبی رجحانات کے جوہر سے بھی بخوبی واقف ہیں صرف آگاہ ہی نہیں بلکہ وہ ان کو آگے بڑھانے اور پروان چڑھانے میں بھی پیش پیش رہتے ہیں۔ ذہنی رویوں کے اعتبار سے تنقید کو مختلف خانوں مثلاً اسطوری، تاریخی، سوانحی، اقداری، اخلاقی، نفسیاتی اور ہیئتی وغیرہ میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے اپنے تنقیدی مضامین میں خود کو سختی کے ساتھ کسی ایک طریق کار تک محدود کر لینے کے بجائے ذہن وذوق کی کشادگی اور وسعت کا ثبوت دیا ہے اور ایک سے زیادہ طریقۂ تنقید سے مختلف اوقات میں استفادہ کیا ہے۔ اگرچہ نظریاتی سطح پر وہ اسلوبیاتی طرز تنقید پر خصوصی اصرار کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

> "ادبی تنقید موضوعی بھی ہوتی ہے اور معروضی بھی، اس
> لیے کہ تنقید کا مقصد ادب شناسی ہے اور ادب شناسی کا عمل خواہ وہ
> ذوق ہو یا جمالیاتی یا معنیاتی، حقیقتاً تمام مباحث اس لسانی اور ملفوظی
> پیکر کے حوالے سے ہوتے ہیں جن سے کبھی بھی فن پارے کا بحیثیت
> فن پارے کے وجود قائم ہوتا ہے"۔

یہ عبارت اسلوبیاتی طرز تنقید سے نارنگ کے گہرے شغف کی مظہر ہے۔ انھوں نے یقیناً اپنے بعض مضامین مثلاً "اقبال کے کلام کا صوتیاتی نظام"، "اسلوبیاتِ انیس" اور "اسلوبیاتِ میر" میں خالص اسلوبیاتی طرزِ نگارش سے کام لیا ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ غالب، حسرت موہانی، محمد علی جوہر اور جوش ملیح آبادی کے بارے میں لکھتے ہوئے انھوں نے سوانح، تاریخ اور عمرانیات کو اسلوبیات پر ترجیح دی ہے۔ اسلوبیات کو وہ کل تنقید نہیں سمجھتے۔ ان کے نزدیک کسی بھی ایک طرز تنقید کو ہر لحاظ سے مکمل نہیں کہا جاسکتا۔ اگر وہ اسلوبیات کو خصوصی طور پر بہ نظر تحسین دیکھتے ہیں تو اس کا سبب ان کے نزدیک یہ ہے کہ اسلوبیات "تنقیدی آرا کی صحت یا عدم صحت کے لیے ٹھوس تجزیاتی بنیاد فراہم کرتی ہے"۔ "مزید یہ کہ بقول نارنگ دوسرے علوم" میں سے کسی کا موضوع براہِ راست ادب یا ادب کا

وسیلۂ اظہار یعنی زبان نہیں ہے۔ جب کہ اسلوبیات کا موضوع ہی زبان اور اس کا تخلیقی استعمال ہے............"

ان عقائد و خیالات کے پیش نظر نارنگ کی عدالت عالیہ میں جو آخری فیصلہ صادر ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ:

"ادبی تنقید میں جو مدد اسلوبیات سے مل سکتی ہے کسی
دوسرے ضابطۂ علم سے نہیں مل سکتی.........."

بات یہ ہے کہ گزشتہ چالیس پچاس برسوں میں عالمی تنقید میں عموماً اور امریکی تنقید میں خصوصاً اسلوبیات (جو بجائے خود کوئی آزاد علم نہ ہوکر لسانیات کی ایک شاخ ہے۔ف۔ج) نے اپنے دائرۂ عمل کو کافی وسیع کیا ہے۔ مجھے تسلیم ہے کہ اسلوبیات ادب کی خدمت کے لیے ہمہ وقت تیار رہتی ہے لیکن میں یہ نہیں مانتا کہ اسلوبیات کا براہ راست موضوع محض ادب ہے۔ حالیہ برسوں میں اس نے دوسرے علوم پر بھی پورے جوش و خروش سے کمندیں ڈالی ہیں۔ اس طرح اب محض شعر و ادب کی زبان اسلوبیات کا موضوع نہیں رہ گیا۔ اب اس نے مذہبی اور سیاسی تقاریر کی زبان کو بھی بڑے پیار سے اپنے آغوش شفقت میں لے لیا ہے۔

میں یہ نہیں کہتا کہ اسلوبیات کو ادبی تنقید کا حربہ نہ بنایا جائے لیکن میرے نزدیک اسے تنقید کا بنیادی عمل قرار دینا مناسب نہیں ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر نارنگ اسلوبیات اور زبان کے درمیان موجود جس اٹوٹ رشتے کی بات کرتے ہیں اس سے مجھے اختلاف نہیں لیکن میں سمجھتا ہوں کہ زبان و ادب سے رشتہ اسلوبیاتی دلچسپی سے آگے کی چیز ہے۔ زبان یقیناً ادب کے اظہار کا واحد وسیلہ ہے لیکن ادب صرف "زبان" نہیں ہے۔ محرکات، موضوعات، امیجز، علامتیں، استعارے، پلاٹ، کردار، المیہ اور طربیہ خصوصیات جیسے عناصر کی پرکھ اور ان کی نشاندہی کے لیے لسانیات، اسلوبیات اور صوتیات کی مدد قطعاً غیر ضروری چیز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کے بڑے بڑے ادیبوں اور شاعروں مثلاً ہومر، ورجل، ڈینٹے، شیکسپیر، گوئٹے، ٹالسٹائے اور دستوفسکی وغیرہ کی وہ تصانیف جو ہم تک ترجموں کے ذریعے پہنچتی ہیں وہ متذکرہ شعر و ادبا کے انفرادی لسانی اور لفظی خصوصیات یعنی VERBAL PECULIARITIES سے عاری ہونے کے باوجود ہمیں متاثر کرتی ہیں۔ اس سے یہ ثابت

ہوتا ہے کہ حقیقی چیز ادبی تجربے کی کلیت ہے۔ اور یہ تجربہ صوتیاتی یا ساختیاتی نظام کا پابند نہیں ہوتا۔ اس مسئلے کے تعلق سے میرا موقف یہ ہے کہ لسانیات کی دوسری شاخ یعنی عروض کی طرح اسلوبیات بھی ایک ایسا سود خور پٹھان ہے، جس کی مدد بہت سوچ سمجھ کر لینی چاہیے۔ ورنہ پھر سود دھیرے دھیرے اتنا بڑھ جاتا ہے کہ عروضی اور اسلوبیاتی سود خود تنقید کے بہانے شعر و ادب کی جائداد کو ہی ہڑپ کر جاتا ہے۔ مثال کے طور پر بہت سے ماہرین عروض شعر سے وابستہ تمام تر جمالیاتی اور معنیاتی اقدار کو یکسر نظر انداز کر کے اپنا بیشتر اور بیش قیمت وقت محض حشو و زوائد، شتر گربہ اور ایطا وغیرہ کی نشاندہی میں ضائع کر دیتے ہیں اسی طرح بہت سے ماہرین اسلوبیات اپنا سارا وقت مصمتوں اور مصوتوں نیز ش۔ق۔ر۔ ز وغیرہ کی امداد شماری میں گزار دیتے ہیں۔ اس طرح اگر ایک طرف ناقد محض کمپیوٹر بن کر رہ جاتا ہے تو دوسری طرف معروض یعنی شعر، نظم، افسانہ یا ناول غائب ہو جاتا ہے اور اس کی جگہ جو چیز بچتی ہے وہ محض ریزہ ریزہ ضابطگی (METHODOLOGY) ہوتی ہے، جس سے نہ تو تنقید کا بھلا ہوتا ہے اور نہ ہی قاری کا۔ واضح رہے کہ میں لسانیات اور اسلوبیات کی افادیت سے یکسر انکار نہیں کرتا۔ میں صرف یہ کہتا ہوں کہ ان چیزوں سے ادب کے مختلف گوشوں پر روشنی ڈالنے کا کام لینا چاہیے لیکن ادب کو ان کے کٹہرے میں بند کرنے سے گریز کرنا چاہیے۔ مجھے خوشی ہے کہ ڈاکٹر نارنگ نے اسلوبیاتی طرز تنقید کی زبردست نظریاتی مدافعت کرنے کے باوجود اس طریق کار کو اپنے چند مضامین تک ہی محدود رکھا ہے۔ ایسے مضامین میں خالص اسلوبیاتی طریق کار والے مضامین بھی ہیں اور ایسے بھی جن میں اس طریق کو دوسرے طریق سے ملا کر برتا گیا ہے۔ مثال کے طور پر نظیر اکبرآبادی پر ان کا جو مضمون ہے وہ نظیر کے سوانح حیات، اس زمانے کے حالات اور نظیر کے معمولات کا بیان کرنے کے ساتھ ساتھ نظیر کے شعری اسلوب کی انفرادیت کا بھی تعین کرتا ہے۔ اس قسم کی متوازن اسلوبیاتی تنقید کہ:

> "نظیر کے یہاں حظ و انبساط کی کیفیت پیدا کرنے میں چھوٹے چھوٹے ٹکلموں نیم کلموں اور پے بہ پے آنے والے لفظوں کا خاص دخل ہوتا ہے جو مل کر مصرعوں کو مکمل کرتے ہیں...... ان سے جہاں نظیر کے زور بیان اور روانی کا پتہ چلتا ہے وہاں پر اکرتی

آوازوں کی معکوسیت اور ہکاریت کی صوتی تھاپ اور دھماکوں سے
کیفیت بھی ابھرتی ہے"۔

ہمیں کلام نظیر سے بہتر طور پر لطف اندوز ہونے میں ہماری مدد کرتی ہے۔ خالص اسلوبیاتی طرز تنقید والے مضامین میں "اسلوبیات انیس" خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔ یہ مضمون بے حد تخصیصی (SPECIALISED) اور ٹیکنیکل ہونے کے باوجود اسلوبیاتی تنقید کا ایک وقیع نمونہ ہے۔ مجھے نارنگ کے اس اعتراف سے اتفاق ہے کہ: "انیس کے محاسن شعری کے بیان میں شبلی نے جو کچھ لکھا تھا پون صدی گزر جانے کے باوجود اس پر کوئی بنیادی اضافہ آج تک نہیں کیا جا سکتا"۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ نارنگ نے یقیناً کلام انیس کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ انیس کی شاعری میں جو فصاحت ہے اور جس نے ان کی شاعری کو لفظی جادو کا درجہ دے دیا ہے اس کا نارنگ نے جس عمدگی سے تجزیہ کیا ہے اور جس طرح اپنی بات کو پایۂ وثوق تک پہنچایا ہے وہ تنقید کا قابلِ تعریف نمونہ ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے مراثی انیس کا مراثی دبیر سے اسلوبیاتی موازنہ کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ شعری ہیئت اور موضوع یکسانیت کے باوجود لسانی سطح پر دبیر کے یہاں وہ خصوصیات نہیں ملتیں جو کلام انیس کو فصاحت کے جوہر سے مالا مال کر کے اسے سحر کار تاثر عطا کرتی ہیں۔ نارنگ کا یہ تھیسس نیا بھی ہے اور قابل قبول بھی کہ انیس نے عام طور پر اپنے مرثیوں میں:

"جس طرح بند کے پہلے چار مصرعوں میں قصیدے کے
زور بیان اور دبدبے کو اور بیتوں میں غزل کی لطافت اور نرمی کو باہم
مربوط کر کے جو نیا اسلوبیاتی پیکر دیا وہ ان کے فن سے مخصوص ہے"۔

نارنگ کا مضمون شاید اس لیے بہت کامیاب ہے کہ انیس اور دبیر کے شعر موضوعات اور ہیئت کی یکسانیت کے سبب موازنہ کرنے اور نتائج اخذ کرنے میں بڑی سہولت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس مضمون کے مقابلے میں "اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام" کمتر درجے کا اور خاصا ناقابلِ قبول (UNCONVINCING) مضمون ہے۔ اقبال کی مختلف نظموں میں صفیری و مسلسل یا ہکار یا معکوسی آوازوں کی اعداد و شماری ان نظموں کی حقیقی سطح سے لطف اندوز ہونے میں ہماری کوئی مدد نہیں کرتی۔ انھوں نے اقبال کی ایک ابتدائی نظم

''ایک شام'' (دریائے نیکر ہائیڈل برگ کے کنارے پر) نقل کر کے یہ بتایا ہے کہ اس نظم میں ''سناٹے اور تنہائی کی کیفیت بعض خاص خاص آوازوں کی تکرار سے ابھاری گئی ہے''۔ نارنگ کے نزدیک یہ آوازیں س، ش، خ اور ف کی ہیں۔ جو سات اشعار پر مشتمل نظم میں پینتیس بار آئی ہیں۔ اس سلسلے میں نارنگ نے اس حقیقت کو نظر انداز کر دیا ہے کہ اس نظم کا موضوع ہی سناٹے اور تنہائی کی منظر کشی ہے۔ لفظ خاموش اور اس کی تخفیف خموش کی تکرار سے صرف حرف 'ش' اس نظم میں سولہ بار استعمال ہوا ہے۔ دراصل اقبال کی شاعری میں اور ان کی ہر قسم کی نظم میں س، ش اور خ سے شروع ہونے والے الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ مثال کے طور پر اقبال کی محض چھ اشعار پر مشتمل ایک نظم ''ابلیس کی عرضداشت'' میں س، ش، خ اور ف کی آوازیں اکیس بار آئی ہیں لیکن نظم کا موضوع چونکہ بالکل الگ ہے اس لیے تنہائی یا سناٹے کا دور دور تک نام و نشان نہیں ملتا۔ مطلب یہ کہ یہ آوازیں بجائے خود کسی قسم کی کیفیت ابھارنے پر قادر نہیں ہیں۔ یہاں مزید تفصیل میں جائے بغیر صرف اتنا اور کہوں گا کہ ڈاکٹر نارنگ جس طرز تنقید کو سب سے زیادہ سائنٹفک طریقہ بتاتے ہیں وہ بسا اوقات مفروضاتی سطح سے آگے نہیں بڑھ پاتا۔

ڈاکٹر نارنگ کی تنقیدی بصیرت کا بہترین اظہار فکشن کی تنقید میں ہوا ہے لیکن اس کا ذکر آگے آئے گا۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے میرے لیے یہ کہنا ممکن نہیں کہ ڈاکٹر نارنگ نے اپنے تمام تر مطالعے ذہنی شغف اور دلچسپی کے باوجود شاعری کے ساتھ اور خصوصاً جدید شاعری کے ساتھ انصاف کیا ہے۔ یعنی شاعری کے بارے میں انھیں جتنا لکھنا چاہیے تھا یا جتنا وہ لکھ سکتے تھے ان کا عشر عشیر بھی نہیں لکھا۔ میر انیس اور اقبال کے متعلق ان کی اسلوبیاتی تنقید کا ذکر کر چکا ہوں۔ ان کے دوسرے مضامین میں ''غالب کا جذبۂ حب الوطنی اور سنہ ستاون''، ''شعر جوہر اور جذبۂ شوق شہادت''، ''شعر حسرت کی سیاسی جہت'' اور ''شاعر حریت و فطرت جوش ملیح آبادی'' نہ صرف قابل ذکر بلکہ ایسے مضامین ہیں جنھیں نارنگ کی وسیع تر ذہنی اور تنقیدی دلچسپیوں کے ثبوت کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے ان مضامین میں ان کا تنقیدی ذہن صوتیاتی اور اسلوبیاتی جکڑ بندیوں سے تقریباً آزاد ہو کر سماجی، سیاسی اور اخلاقی صورتِ حال سے پیدا ہونے والے ان انسانی احساسات و جذبات کو پیش کرتا ہے جو شعر کی شکل میں ہمارے سامنے آتے رہے ہیں۔ ان مسائل کے

تعلق سے نارنگ نے خاص لگن اور دقیقِ نظری کا ثبوت دیا ہے، مثال کے طور پر مولانا محمد علی جوہر کی سیاسی شخصیت اور ان کے سیاسی کارناموں نے ہماشما کو اس حد تک مسحور کر رکھا ہے کہ ان کی شعری حیثیت اگر پوری طرح فراموش نہیں کی گئی تو بڑی حد تک نظر انداز ضرور کر دی گئی۔

اس مسئلے پر نارنگ کا تنقیدی موقف یہ ہے کہ اگر چہ مولانا محمد علی جوہر کی زندگی میں ان کی شخصیت کا عمل پہلو بہت نمایاں رہا لیکن بنیادی طور پر ان کا مزاج تخلیقی تھا اور اپنی تمام تر مجاہدانہ بلکہ جارحانہ روش کے باوجود وہ اپنے سینے میں ایک سچے شاعر کا دل رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ سیاسی سطح پر انتہائی درجے کے شعلہ صفت شخص ہونے کے باوجود انھوں نے اپنی شاعری میں برہنہ گفتاری کو دخل انداز ہونے نہیں دیا اور اپنی غزلوں میں ''اشاریت اور ایمائیت کی بہترین روایتوں کی پاسداری کی''۔ جوہر کی جو شعری خصوصیات نارنگ کو زیادہ متاثر کرتی ہیں وہ یہ ہیں کہ انھوں نے شاعری کو زندگی سے قریب کرنے اور عصری مسائل کو شعری موضوعات کے طور پر برتنے کے عمل میں جذبے اور احساس کی اس شدت اور تندی کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا جسے حقیقی تغزل کی بنیادی اساس سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

جوش ملیح آبادی پر اپنے مضمون میں نارنگ نے یہاں وہاں جوش کی شاعری کے صوتی حسن و قبح کی طرف اشارے تو کیے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی انھوں نے جوش کے شعری تجربات کی کلیت (TOTALITY) کو گرفت میں لینے اور اس سے بحث کرنے کی کوشش کی ہے۔ جوش کی کئی نظموں جیسے ''طلوعِ فکر''، ''شکست زنداں کا خواب'' وغیرہ کے تجزیے سے نارنگ نے یہ دکھایا ہے کہ جوش کی شاعری میں کلاسیکیت اور عصریت ایک دوسرے سے پیوست نظر آتے ہیں۔ تاریخی اعتبار سے وہ جوش کو اس لیے اہم سمجھتے ہیں کہ انھوں نے باغی انسان، انسان کا ترانہ، پست قوم، مہاجن اور مفلس اور بھوکا ہندوستان جیسی نظمیں ترقی پسند تحریک کے آغاز سے برسوں پہلے کہیں اور تحریک کے لیے راستہ ہموار کیا۔ نارنگ کے نزدیک اس طرح کی نظموں میں جوش کا شعری لہجہ نہ صرف ٹھوس اور سخت بلکہ کہیں کہیں کرخت ہو جاتا ہے لیکن وہ اپنے شعری تصورات کو پیش کرتے ہوئے بہر حال مخلص رہتے ہیں۔

جیسا کہ سب جانتے ہیں جوش کے مداحوں نے انھیں شاعر انقلاب اور شاعر

شباب کے خطابات دیے تھے۔ وقتاً فوقتاً اردو کے نقاد حسب استطاعت ان خطابات کا اثبات یا پھر ان کی نفی کرتے رہے ہیں۔ نارنگ جوش کی باغیانہ اور عاشقانہ دونوں طرح کی شاعری کے معترف ہیں اور ان کے مختلف پہلوؤں سے بحث بھی کرتے ہیں، لیکن ان کے خیال میں جوش کی شاعری کا وہ حصہ جس میں حسن فطرت سے اُن کے بے پناہ لگاؤ کا اظہار ہوا ہے، جوش کی باقی شاعری سے بہتر اور برتر ہے۔ وہ جوش کی تعریف کرتے ہوئے کسی طرح کے بخل یا تعصب سے کام نہ لے کر نہایت ہی فراخ دلی سے اعتراف کرتے ہیں کہ جوش نے:

> ''فطرت کے حسن و جمال کے جو مرقعے کھینچے ہیں اور البیلی صبحوں ڈھلتی شاموں، ساون کے نظاروں اور گرجتی برستی گھٹاؤں سے آواز کی سیڑھیوں کے ذریعے جو باتیں کی ہیں اور دن رات، لو گرمی، تپش، بہار اور برسات کی جو کیفیتیں بیان کی ہیں وہ پوری اردو شاعری میں اپنا جواب نہیں رکھتیں''۔

فی زمانہ جب کہ بہت سے ایسے لوگ جو کہ جوش کی زندگی میں ان کے غلام بے دام بنے ہوئے تھے اور ہر طرح سے نہ صرف ان کی ناز برداری بلکہ ان کے یہاں بار برداری بھی کرتے تھے، جوش کے خلاف لکھ کر اپنے ذہنی فرسٹریشن کو کم کرنے کی کوشش کر رہے ہیں، جب کہ جوش کے پرانے پرستار اپنے ذاتی مفادات کے لیے انھیں بھلا کر صرف اقبال کی شان میں قصیدے پڑھتے ہیں اور جدید نقاد جوش پر کچھ لکھنے سے اس لیے کتراتے ہیں کہ کہیں ان کی جدیدیت مشکوک نہ ہو جائے، مجھے نارنگ کا مندرجہ بالا بیان اس لیے اچھا لگا کہ یہ ان کی ذہنی آزادی کی دلیل ہے۔ جوش پر نارنگ کے اس مضمون سے نئے نقاد یہ سبق بھی سیکھ سکتے ہیں کہ ایسے شاعروں پر لکھتے ہوئے جن سے آپ کو ذاتی یا نظریاتی اختلاف ہو کس طرح شاعر کی شخصیت اور اس کی خامیوں کو بھلا کر اپنے آپ کو پوری طرح معروض یعنی شاعری کے حوالے کر دینا چاہیے اور شخصی تعصبات سے پرے غیر جانب دار (DETA-CHED) انداز میں شاعری کا مطالعہ کرنا چاہیے۔

نئے نقادوں کو ہی نہیں بلکہ یہ وہ سبق ہے جسے وامق جونپوری جیسے بڈھے طوطوں کو بھی سیکھنا چاہیے جو فراق کو بہ حیثیت شاعر نہ صرف جوش بلکہ معمولی درجے کے شاعروں

کے مقابلے میں بھی رد کرنے پر ہی اکتفا نہیں کرتے بلکہ بدمذاقی اور ذاتیات کی نہایت ہی پست سطح پر اتر کے فراق کے گھر کو گدڑی بازار کے نام سے یاد کرتے ہیں اور فراق کے بارے میں تنقیدی رائے یہ دیتے ہیں کہ:

> ''وہ انتہائی SADIST اور SELFISH قسم کے آدمی تھے، ان میں رحم اور انسان دوستی کا کوئی جذبہ نہ تھا، ان کی شاعری میں انسان دوستی کا اظہار بالکل ایک ڈھونگ ہے.........'' وغیرہ۔

بیچارے احمد مجتبیٰ وامق!! ساری زندگی مینا بازار اور بھوکا ہے بنگال گاتے رہے لیکن جہاں سے چلے تھے وہیں رہ گئے۔

اس سلسلے میں لکھنے کو تو اور بھی جی چاہتا ہے لیکن چونکہ یہاں اس کا موقع نہیں ہے اس لیے اسی ایک جملۂ معترضہ پر اکتفا کرتے ہوئے پھر دہراتا ہوں کہ نارنگ نے اگر چہ کہ شاعری اور خصوصاً جدید شاعری کے تعلق سے زیادہ نہیں لکھا لیکن جن جدید شاعروں کے بارے میں انھوں نے لکھا ہے ان میں سے ساقی فاروقی اور بانی کی شاعری پر ان کے مضامین بعض اختلافی پہلوؤں کے باوجود مفصل، اہم اور قابل مطالعہ ہیں۔ نارنگ کے تنقیدی مضامین کی ایک خصوصیت یا خامی یہ ہے کہ وہ اکثر مضامین کی ابتدا عمومی تعریفی بیانات سے کرتے ہیں۔ پھر جیسے جیسے مضمون آگے بڑھتا ہے نفس مضمون پر ان کی گرفت مضبوط ہوتی جاتی ہے۔ ساقی فاروقی پر وہ اپنے مضمون کا آغاز ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''ساقی فاروقی نے سبزہ، نباتات، چرند، پرند، مینڈک، سور، خرگوش وغیرہ کائنات کی نظر آنے والی ٹھوس چیزوں سے متعلق نظمیں کہی ہیں..... اس شاعری کی نوعیت نہ ذاتی ہے نہ مابعد الطبیعاتی بلکہ اس کا آہنگ کائناتی ہے''۔

یہاں جن چیزوں کا ذکر کیا گیا ہے وہ ساقی کی شاعری کو موضوع کی سطح پر وسعت ضرور بخشتی ہیں لیکن میرے نزدیک ان کا کائناتی آہنگ سے کوئی تعلق نہیں۔ پھر نارنگ صاحب نے کائناتی آہنگ جیسی بھاری بھرکم اصطلاح کو استعمال تو کر ڈالا ہے لیکن اس کا مطلب واضح نہیں کر سکے ہیں۔ اسی طرح میں ان کے اس بیان کو کہ ''ساقی کی شاعری اپنے میں مگن نہیں یعنی یہ اس طرح انکشاف ذات کی شاعری نہیں جس طرح اس عہد کی زیادہ تر

شاعری ہے''۔ جدید شاعری کے تعلق سے بدذوقی نہ بھی کہوں تو ناانصافی ضرور کہوں گا۔ اس قسم کے پٹے پٹائے باسی تو اسی جملوں سے نارنگ جیسے نقاد کو احتراز کرنا چاہیے۔ بہر حال خوشی کی بات یہ ہے کہ مضمون جیسے جیسے آگے بڑھتا گیا ہے بہتر ہوتا گیا ہے۔ انھوں نے کئی نظموں: موت کی خوشبو، شہرِ آئندہ کے دروازے پر، وصال، شیر امداد علی کا مینڈک، داشتہ اور شاہ صاحب اینڈ سنز وغیرہ کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے، ان نظموں میں موجود لفظیات، تراکیب، استعاروں اور علامتوں کی مدد سے ساقی فاروقی کی شاعری کی ساختیاتی ندرت کا ذکر کیا ہے۔ اپنے اس مضمون میں انھوں نے ساقی کے شعری رویّے کی ہی وضاحت نہیں کی بلکہ زبان کی مختلف حقیقتوں کے تعلق سے ان کے انفرادی احساسات و تجربات کی بھی قابل تعریف وضاحت کی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بھی بتایا ہے کہ کس طرح صحیح معنی میں ایک تخلیقی ذہن رکھنے والا شاعر نہ صرف ہر نظم میں بلکہ بسا اوقات نظم کے ہر ہر مصرعے میں معنی کی مختلف جہات کو نمود دیتا ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر کیا جا چکا ہے ان کا دوسرا اہم مضمون بانی کی شاعری پر ہے۔ بانی کی غزل میں بہت زیادہ گہرائی تو نہیں ملتی لیکن الفاظ، تراکیب کی ندرت اور استعارہ سازی کے معاملے میں وہ اپنے بیشتر ہم عصروں سے آگے ہیں۔ نارنگ نے بانی کی مختلف غزلوں مثلاً

(۱)

ہم ہیں منظر یہ آسمانوں کا ہے
اک عتاب آتے جاتے زمانوں کا ہے

(۲)

سیرِ شب لامکاں اور میں
ایک ہوئے رفتگاں اور میں

(۳)

فضا کہ پھر آسمان بھر تھی
خوشی سفر کی اُڑان بھر تھی

میں شامل اشعار کا تجزیہ کرتے ہوئے، بانی کی شاعری کے مجموعی معنوی افق کی نہایت عمدگی

سے نشاندہی کی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ کے اخذ کردہ نتائج مثلاً یہ کہ "بانی اکثر و بیشتر تجربات کو اپنی حدود سے ذرا ماورا ہو کر پیش کرتے ہیں، اور ان کے جذبات میں ضبط و تحمل اور ٹھہراؤ کی کیفیت ہے" یا یہ کہ "بانی مجردات کو غیر مجرد تناظر میں اور غیر مجرد اشیا کو مجردات کے آئینے میں دکھانا پسند کرتے ہیں"۔ وغیرہ، بانی کی شاعری کی انفرادیت کے تعین میں خصوصی طور پر مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ انھوں نے بانی کی تخلیقی توانائیوں کا ذکر کرتے ہوئے یہ بھی بتایا ہے کہ کس طرح وہ اپنے اشعار میں پے درپے بعض الفاظ و تراکیب نیز علامتوں کا استعمال کر کے لحہ لحہ ٹوٹتی بکھرتی حقیقتوں کو از سرِ نو ایک لڑی میں پرو دیتے ہیں۔ فضا سازی دراصل بانی کی ایک اہم شعری خصوصیات ہے۔ مجھے نارنگ کے اس خیال سے اتفاق ہے کہ مجموعی طور پر:

> "بانی کے یہاں ایک ایسی روحانی تڑپ ہے، جو گھٹن سے
> نکل کر کھلی فضا میں بے پناہ ہو جانا چاہتی ہے"۔

یوں تو ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اور بھی کچھ شاعروں کے متعلق چھوٹے بڑے اور اچھے برے مضامین لکھے ہیں لیکن اب اس بارے میں مزید کچھ نہیں لکھوں گا۔ اس لیے بھی کہ ڈاکٹر نارنگ کا مضبوط ترین قلعہ فکشن کی تنقید ہے۔ نہ کہ شاعری۔ شاید اس لیے بھی کہ بقول نارنگ:

> "اچھے شعر کا معاملہ نسبتاً اتنا مشکل نہیں، اچھی کہانی کے
> ساتھ بہت کچھ جھیلنا پڑتا ہے..........."

شاید یہی وجہ ہے کہ انہیں شاعری کو سمجھنے اور سمجھانے کی زیادہ ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ ہر شخص کا اپنا ایک مزاج ہوتا ہے۔ شاعری کے تعلق سے نارنگ کا بھی اپنا ایک مزاج ہے۔ جس سے ہمارا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔ لیکن اس سے ان کی افسانوی تنقید کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ انھوں نے پریم چند، بیدی، انتظار حسین، سریندر پرکاش اور دوسرے کئی لوگوں کے بارے میں جو کچھ اور جس طرح لکھا ہے وہ فکشن پر ان کی مضبوط گرفت کا آئینہ دار ہے۔ نارنگ فکشن میں تکنیک کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں۔ اور تکنیک کی دریافت کے ذریعے مختلف افسانہ نگاروں کی انفرادی خصوصیات کو اجاگر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ بعض نقاد فکشن کی تنقید کرتے ہوئے معاشرتی اور سماجی ارتباط کے بہانے اسے ایسے سیاق تک گھسیٹے

ہیں کہ آخرآخر میں فکشن اور عمرانیات یا فکشن اور سیاست میں کوئی خاص فرق نہیں رہ جاتا۔ اس رویے کے برخلاف نارنگ کے نزدیک تحسین آمیز معنیٰ آفرینی اسی وقت ممکن ہے جب انسانی اور عصری صداقتوں پر نظر رکھنے کے ساتھ ساتھ VERBAL ANALYSIS پر بھی نظر رکھی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ جہاں پریم چند کے ادب میں موجود عصری مسائل و حقائق اور روزمرّہ زندگی کے واقعات کے بیان کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں وہیں یہ بات بھی بہ اصرار کہتے ہیں کہ پریم چند محض ظاہری سطح کی عکاسی نہیں کرتے بلکہ ظاہری واقعات و حادثات کے ذریعے ان خطرناک حقائق تک پہنچنا چاہتے ہیں جن کا تعلق انسانی ذہن اور انسانی روح سے ہوتا ہے۔ ان کی رائے میں کردار اور واقعہ بیانیہ ساخت کی تکمیل اور اسے چمکانے کے بہانے ہیں۔ حقیقی جوہر زبان کا تخلیقی استعمال اور تکنیک کی پیچیدگی ہے جس سے فن پارے کی معنویت وابستہ ہوتی ہے۔

ڈاکٹر نارنگ کی مرتب کردہ کتاب ''اُردو افسانہ: روایت اور مسائل'' میں ان کے پانچ مضامین شامل ہیں اور یہ بھی تنقیدی سطح کی اونچ نیچ کے باوجود اپنی اپنی جگہ اہم ہیں۔ میں یہاں ان کے مضمون ''افسانہ نگار-پریم چند'' کا بطور خاص ذکر کرنا چاہوں گا۔ اس مضمون میں انھوں نے پریم چند کے شاہکار ''کفن'' کے علاوہ بعض دوسرے افسانوں مثلاً دو بیلوں کی کہانی، عید گاہ، شطرنج کے کھلاڑی، نئی بیوی اور خبر نامہ وغیرہ کے حوالے سے پریم چند کی بیانیہ تکنیک کے ایک بڑے اہم پہلو یعنی IRONY کو دریافت کیا ہے۔ اتفاق سے اُردو میں IRONY کے لیے کوئی مناسب اور متبادل اصطلاح رائج نہیں ہوسکی ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے اقبال پر لکھتے ہوئے ایک جگہ IRONY کا ترجمہ ہجو ملیح کیا ہے جو میرے نزدیک جدید ادب کے سیاق وسباق میں قطعاً نامناسب ہے۔ نارنگ کا یہ خیال کہ " IRONY میں لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے جو بادی النظر میں دکھائی دیتے ہیں بلکہ ان میں صورتِ حال میں مضمر الیے پر یا آنکھوں سے اوجھل حقیقت کے کسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار مقصود ہوتا ہے'' زیادہ قابلِ قبول ہے۔ IRONY جدید تنقید اور خصوصاً پروفیسر کلینتھ بروکس کی تنقید میں دراصل اس قوت کا نام ہے جو متضاد عناصر اور خصوصاً متضاد رویوں میں ہم آہنگی اور وحدت پیدا کر کے کسی فن پارے میں جمالیاتی فنامن (PHENOMENON) کو مستحکم کرتی ہے۔ پریم چند کے متذکرہ بالا افسانوں میں نارنگ

نے اسی تکنیک کی دریافت اور اس سے مفصل اور عمیق بحث کی ہے۔

انھوں نے ان افسانوں میں بیان شدہ واقعات نیز ان سے وابستہ کرداروں کے جائزے سے یہ ثابت کیا ہے کہ پریم چند کی اہمیت و عظمت محض ان کے سماجی یا اخلاقی نظریات کی افسانوی ترسیل سے عبارت نہیں بلکہ ان افسانوں کی زبردست کامیابی کا راز ان کی اعلیٰ تکنیک میں مضمر ہے۔ پچھلے چند برسوں میں منٹو کے افسانے ''پھندنے'' کی طرح پریم چند کے افسانے ''کفن'' کے بارے میں بھی اتنا لکھا جاچکا ہے کہ قارئین اب اس افسانے کی باریکیوں سے بڑی حد تک واقف ہو چکے ہیں۔ اس لیے یہاں اس سے متعلق بہت سی باتوں کو دہرانے کی ضرورت نہیں ہے۔ صرف اتنا لکھ دوں کہ نارنگ نے اس کہانی کے مختلف پہلوؤں سے دقیق بحث کرتے ہوئے جو نتیجہ نکالا ہے یعنی یہ کہ کہانی کے اختتام پر جب باپ بیٹے: گھیسو اور مادھو پیتے پیتے گانے لگتے ہیں اور پھر بدمست ہوکر وہیں گر پڑتے ہیں تو ''کہانی اپنی صورت حال، کرداروں کے رویّوں، عمل اور مکالموں سے ایک شدید درد اور صدمے کی کیفیت سے دوچار کرتی ہے اور طنز کے کچوکے لگاتی ہے'' وہ موثر اور قابلِ یقین ہے۔ مجھے نارنگ کے اس خیال سے بھی اتفاق ہے کہ پریم چند نے کفن میں ''حقیقت کی بے رحم ترجمانی'' کی ہے لیکن میں کفن کے ساتھ اور اسی سانس میں ''نئی بیوی'' جیسے افسانے کا نام لینا مناسب نہیں سمجھتا۔ ''نئی بیوی'' نہ صرف کفن بلکہ پریم چند کے دوسرے متعدد افسانوں کے مقابلے میں تکنیک کے اعتبار سے ایک خاصی کمزور کہانی ہے۔ نارنگ نے پہلے اس کہانی کا خلاصہ یوں بیان کیا ہے:

> ''نئی بیوی میں پریم چند نے ایک نوجوان بیوی کو بداخلاقی کی طرف راجع دکھایا ہے۔ اس کی شادی ایک مالدار بوڑھے کھوسٹ سے ہوئی ہے جو سمجھتا ہے کہ محبت دولت سے خریدی جاسکتی ہے لیکن نئی بیوی اپنے معمر شوہر سے زیادہ دیہاتی نوکر کی طرف مائل ہے''

اس بحث کو آگے بڑھاتے اور اپنی بات پوری کرتے ہوئے نارنگ لکھتے ہیں:

> ''یہ بات پریم چند کے اخلاقی آدرشوں کے خلاف ہے۔ پریم چند کی کہانیوں میں کرم دھرم، پتی ورت ناری اور پتی پرمیشور کا

خاصا چرچا ہے۔ لیکن نئی بیوی میں پریم چند کی حقیقت نگاری انھیں
اس IRONIC SITUATION کو بے باکانہ دکھانے پر مجبور کرتی
ہے"

جس سچویشن کا وہ ذکر کرتے ہیں اور جو اس کہانی کا کلائمکس بھی ہے اسے بھی ملاحظہ فرمایئے۔

"اس نے (نئی بیوی نے) سر پر آنچل کھینچ لیا اور نوکر
سے یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی ___ لالہ کھانا کھا کر چلے
جائیں گے، تم ذرا آ جانا.........."

میرے نزدیک زیرِ نظر کہانی پریم چند کے اخلاقی آدرشوں کے خلاف بالکل نہیں ہے۔ سطح پر تو انھوں نے یہ دکھایا ہے کہ نئی بیوی آشا، اپنے شوہر کی طرف ملتفت نہ ہو کر دیہاتی نوکر کی طرف مائل ہے۔ لیکن اس کہانی کی حقیقی زیریں سطح (UNDER CURRENT) کا مقصد یہ ثابت کرنا ہے کہ چونکہ لالہ ڈنگامل نے اپنی پہلی بیوی لیلا کی قدر نہیں کی اور اپنا وقت گھر سے باہر دادِ عیش دے کر گزارتے رہے یہاں تک کہ لیلا کا انتقال ہو گیا اس لیے دوسری اور نوجوان بیوی کے ان سے تعلق کے اس رویے کو خدا کا عذاب اور اس کا انصاف سمجھنا چاہیے۔ اس طرح میری رائے میں یہ کہانی پریم چند کے آدرشوں کے خلاف نہیں بلکہ عین مطابق ہے۔ مزید یہ کہ تکنیکی سطح پر بھی اس کہانی میں کئی جھول ہیں۔ مثلاً کہانی میں لالہ کو سات لڑکوں (پہلی بیوی سے) کا باپ بتایا گیا ہے لیکن ایسا لگتا ہے کہ لیلا کے ساتھ ساتوں بیٹے بھی مر گئے۔ کہانی میں اگر ایک بھی لڑکا جسمانی طور پر موجود ہوتا تو دوسری بیوی کے آنے کے بعد بلکہ پہلے بھی کہانی میں ایک نیا ڈرامائی بعد اور تناؤ پیدا ہو جاتا۔ مزید یہ کہ پریم چند نے سولہ سالہ دیہاتی چھوکرے کی زبان سے جس طرح کے عاشقانہ مکالمے ادا کرائے ہیں اور آشا کو جس طرح اس کے عشق میں مبتلا ہوتے دکھایا ہے وہ خاصا غیر فطری اور زبردستی کا سودا ہے۔ ان باتوں کے پیشِ نظر "نئی بیوی" کو کسی طرح بھی "کفن" کے ہم پلّہ افسانوں میں شمار نہیں کیا جا سکتا۔ ان باتوں سے قطعِ نظر اور جیسا کہ اوپر کہہ چکا ہوں نارنگ کا یہ مضمون یعنی "افسانہ نگار۔ پریم چند" بڑی محنت سے لکھا گیا ہے۔ انھوں نے اس مضمون میں پریم چند کے افسانوی ادب کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کی انوکھی خصوصیات کی نشاندہی نہیں کی بلکہ پریم چند کے ادب میں موجود ان امکانات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ جنھوں نے

آ گے چل کر اُردو افسانے کے لیے راہ ہموار کی اور بے شمار سمتیں دکھائیں۔ حقیقت بھی یہی ہے کہ پریم چند زمانی اعتبار سے ہی اُردو فکشن کے پیشرو نہیں تھے بلکہ انھوں نے ہی سب سے پہلے اُردو فکشن کو اس راستے پر گامزن کیا۔ جس پر چل کر اس نے یادداشت، حکایت اور داستان سے الگ ہو کر ایک خود مختار فنی معروض کی شکل وحیثیت اختیار کی۔

پریم چند کے بعد آنے والے اور خاص طور پر اُردو افسانے کو بے پناہ وسعتیں عطا کرنے والے فن کاروں میں، جیسا کہ سب جانتے ہیں راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو اور کرشن چندر کو غیر معمولی شہرت اور اہمیت حاصل ہوئی ہے۔ نارنگ یوں تو ان تینوں کی عظمت کے معترف ہیں لیکن بیدی ان کے سب سے زیادہ پسندیدہ فن کار ہیں۔ وہ منٹو کے اسلوب کو ''اونچ نیچ افراط وتفریط سے پاک'' ایک ایسا اسلوب قرار دیتے ہیں جو پریم چند کے ٹھیٹھ اسلوب کا ایک تراشا ہوا نمونہ ہے۔ کرشن چندر کے اسلوب کو انھوں نے ایک ایسا اسلوب کہا ہے۔ جس کی رومانویت ''تھوڑی دیر میں رومانی جوش وخروش میں تبدیل ہو جاتی ہے''

ڈاکٹر نارنگ بیدی کے افسانوی اسلوب کو دوسرے اسالیب پر اس لیے ترجیح دیتے ہیں کہ ان کے نزدیک بیدی کا اسلوب کنایاتی اور استعاراتی ہے۔ اور اس طرح یہ جدید علامتی ذہن سے قریب تر ہو جاتا ہے۔ ان کا طویل مضمون ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' ان کے اسی تھیسس کو آگے بڑھانے کی ایک کوشش ہے۔ یہ کوشش بیک وقت کامیاب بھی ہے اور ناکام بھی۔ میرا مطلب یہ ہے کہ متذکرہ مضمون میں جن مقامات پر انھوں نے اساطیر کی مدد سے بیدی کے ان افسانوں کی تشریح کی ہے۔ جو ہم عصر تہذیب اور زندگی کی روحانی بیماریوں نیز انسانی ذہن وشعور سے وابستہ پرورژن کا پردہ چاک کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں لیکن جہاں کہیں انھوں نے افسانوں کو اساطیر کی از سرِ نو دریافت تک محدود کر دیا ہے، ناکام رہے ہیں۔ نارنگ نے بیدی کے بعض کرداروں کے بارے میں جس طرح شیومت، شکتی، پدری اور مادری نظام کا بکھان کیا ہے، وہ ان کی تنقید کو اسطوری فارمولے بازی کی حد سے آگے نہیں بڑھنے دیتا۔ مثلاً بیدی کی مشہور کہانی ''ببّل'' کے متعلق ان کا یہ کہنا کہ بیدی نے ''ببّل'' میں عفت وعصمت کی پاسداری کے لحاظ سے لڑکی کی سیتا سے تطبیق کی ہے اور خود ببّل نٹ کھٹ بالک کرشن ہے جو ہوٹل میں سیتا کو درباری ہوس کا

شکار ہونے سے بچالیتا ہے'' ناقابلِ یقین قسم کا تنقیدی جواز ہے۔ درحقیقت نہ ببل کرشن ہے اور نہ ہی درباری راون۔ اس کہانی میں ببل ایک بھکارن کا لڑکا ہے جس کے باپ کا پتہ نہیں۔ اس قسم کے بچوں کو ہمارا سماج جس نظر سے دیکھتا ہے اور ان کے ساتھ جو سلوک کرتا ہے اس سے ہم سب واقف ہیں۔ میرے خیال میں اس بچے کو لڑکی کی عصمت کا محافظ بنا کر بیدی نے موجودہ سماج کو گہرے طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ ببل کو کرشن بنا کر اپنے آپ کو قدیم روایت کے حوالے کر دینا بیدی جیسے افسانہ نگار کا کام نہیں۔ اس طرح تو کہانی خاصی معمولی بن جاتی ہے۔

بیدی پر نارنگ کا ایک اور مضمون ''چند لمحے بیدی کی نئی کہانی کے ساتھ'' پہلے والے مضمون کی طرح عالمانہ، اساطیری شان تو نہیں رکھتا لیکن یہ مضمون تنقیدی رویے کے اعتبار سے زیادہ تجزیاتی ہے، اس لیے بہتر ہے۔ زیرِ نظر افسانے یعنی ''ایک باپ بکاؤ ہے'' کے توسط سے انھوں نے جس طرح عمرانی اور انسانی مسائل سے بحث کی ہے اور جو نکات پیدا کیے ہیں اس سے مضمون کی وقعت بہت بڑھ جاتی ہے۔ مختلف کرداروں اور ان کے وسیلے سے رونما ہونے والے واقعات سے تفصیلی بحث کے بعد جب وہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ:

> ''بیدی نے اس کہانی میں انسانی رشتوں کو ایک ایسی پرزم سے گزارنے کی کوشش کی ہے جس کے بعد سب کی (یعنی کرداروں کی) شکل بدل جاتی ہے لیکن سب کے رنگ نکھر کر سامنے آجاتے ہیں''۔

تو ان کی یہ بات قاری کے دل کو نہ صرف چھولیتی ہے بلکہ اسے افسانے سے قریب تر کر دیتی ہے۔

قصہ یہ ہے کہ نارنگ صاحب کا تنقیدی ذہن تو یقیناً بنیادی طور پر تجزیاتی ہے لیکن چونکہ وہ ایک بے حد مصروف آدمی ہیں اس لیے مطالعے سے اپنی تمام تر دلچسپی یا یوں سمجھیے کہ اپنے تمام تر وسیع مطالعے کے باوجود وہ بسا اوقات ٹھوس تجزیاتی مطالعے کے لیے وقت نہیں نکال پاتے۔ نتیجتاً ایسے موقعوں پر انہیں بات سے بات پیدا کرنے اور عمومی بیانات پر اکتفا کرنا پڑتا ہے۔ مثال کے طور پر ''انتظار حسین کا فن۔ متحرک ذہن کا سیال سفر'' یوں تو ایک خاصا مفصل اور جاندار مضمون ہے لیکن اس میں کئی پیراگراف مخمل میں ٹاٹ کے پیوند کے

مصداق ہیں۔ مضمون کی شروعات ہی نہایت عمومی قسم کے توصیفی جملوں سے ہوتی ہے۔
لکھتے ہیں کہ انتظار حسین کا:

> ''نقطۂ نظر بنیادی طور پر روحانی اور ذہنی ہے، وہ انسان
> کے باطن میں سفر کرتے ہیں، نہاں خانہ روح میں نقب لگاتے ہیں
> اور موجودہ دور کی افسردگی، بے دلی اور کش مکش کو تخلیقی لگن کے ساتھ
> پیش کرتے ہیں''۔

میں یہاں انتظار حسین پر تنقید کی غرض سے نہیں محض ریکارڈ کو درست کرنے کی غرض سے عرض کرنا چاہتا ہوں کہ موصوف انسان کے باطن میں نہیں بلکہ اساطیر اور مذہبی روایات کی ٹم ٹم میں بیٹھ کر تاریخ، تہذیب اور ثقافت کی وادیوں میں سفر کرتے ہیں۔ اسی طرح وہ انسانی روح میں نقب لگانے کے بجائے لاشعور کو محض کھرچ کر دیکھ لیتے ہیں اور مطمئن ہو جاتے ہیں۔ موجودہ دور کی افسردگی اور بے دلی وغیرہ کی پیش کش انتظار حسین کی انفرادیت نہیں بلکہ اس کام کو بہت سے جدید افسانہ نگاروں نے اور ان سے بہتر طریقے سے جدید شاعروں نے کیا ہے۔ انتظار حسین کے بارے میں یہ ضرور سچ ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوی ادب کو داستان، حکایت، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیو مالا سے ملا دیا ہے۔ لیکن مجھے نارنگ کے اس فیصلے کو تسلیم کرنے میں تامل ہے کہ ''ناول اور افسانے کی مغربی ہیئتوں کی بہ نسبت داستانی انداز ہمارے اجتماعی لاشعور اور مزاج کا کہیں زیادہ ساتھ دیتا ہے۔ میرے خیال میں نہ تو ہمارا اجتماعی لاشعور کوئی محدود اور غیر متحرک شئے ہے اور نہ ہی ناول اور افسانے کی مغربی ہیئتیں محدود ہیں۔ مغرب میں فکشن نگاروں نے اور خصوصاً جوائس نے جس سطح پر جا کر اساطیر سے فائدہ اُٹھایا ہے انتظار حسین ابھی تک وہاں نہیں پہنچ سکے ہیں۔ اسی طرح میں نارنگ کی طرح انتظار حسین کے افسانوی اسلوب کو سادہ نہ سمجھ کر خاصا پیچیدہ سمجھتا ہوں۔ خود نارنگ نے انتظار حسین کے مشہور افسانے ''زرد کتا'' کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتے ہوئے اس افسانے میں موجود تلمیحات، استعارات اور علامات کی جس طرح تشریح کی ہے یا پھر انھوں نے جس طرح ''ہڈیوں کا ڈھانچ'' اور ''آخری آدمی'' کا تجزیہ کیا ہے اس سے میرے اس خیال کو تقویت پہنچتی ہے کہ انتظار حسین کا افسانوی اسلوب سادگی سے نہیں پیچیدگی سے عبارت ہے۔ نارنگ نے ''شہر افسوس'' میں شامل بعض کہانیوں میں کردار

نگاری کی باریکیوں پر جس طرح روشنی ڈالی ہے یا جس طرح ان افسانوں سے وابستہ مکالماتی فضا کو سمجھوایا ہے اسے بھی میں تنقید کا اعلیٰ نمونہ سمجھتا ہوں البتہ اس قسم کے جملوں سے کہ ''انتظار حسین نے اپنے مجموعے شہرِ افسوس کا نام بلاوجہ نہیں رکھا'' یا بستی کے کردار'' ذاکر کا نام بلاوجہ نہیں رکھا'' کم از کم نارنگ کے CALIBRE کے نقاد کو احتراز کرنا چاہیے۔

فکشن کے بارے میں نارنگ نے جو دوسرے مضامین لکھے ہیں ان میں ''اُردو میں تجریدی اور علامتی افسانہ'' کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ جدید افسانوی تنقید میں یہ مضمون سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ نارنگ نے یہ مضمون آج سے برسوں پہلے اس وقت لکھا جب بیشتر نقاد جدید افسانے کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھتے تھے۔ اور دوسری بات یہ کہ انھوں نے جدید افسانہ نگاری کے متعلق سریندر پرکاش اور بلراج مین را کے بعض افسانوں کے حوالے سے جو بحث کی ہے وہ میرے نزدیک عملی تنقید کا بہترین نمونہ ہے۔ ان کا یہ نظریہ بالکل صحیح ہے کہ یہ افسانہ نگار محض کسی لمحاتی احساس یا کسی جذبے کی شدت کے بیان کے لیے علامتوں کا استعمال نہیں کرتا یعنی یہ کہ جدید افسانے میں علامت سازی محض مرصع سازی کا فن نہیں ہے بلکہ کامیاب علامتی افسانوں میں ہر علامت زندگی کی کسی نہ کسی کٹھور سچائی کا بیان کرتی ہے۔ مثلاً مین را کے افسانے ''ماچس'' میں سگریٹ پینے کی علت دراصل زندہ رہنے کی علت ہے۔ آدمی سوز کھ سہہ کر بھی زندگی کو موت پر ترجیح دیتا ہے چاہے اسے ساری زندگی سگریٹ کی طرح سلگتے رہنا ہی کیوں نہ پڑے۔ اسی طرح ماچس کی تلاش بجائے خود زندگی کی معنویت کی تلاش اور انسانی وجود کی رمزیت کو سمجھنے کی کوشش کی علامت ہے جو لوگ ذہنی تجسس کے سہارے سرگرم سفر ہیں انہیں ساری سہولتیں میسر نہیں اور جن کے پاس (جیسے متعلقہ افسانے میں سیٹھ یا پولیس افسر کا کردار) یہ سہولتیں ہیں وہ تخلیقی کرب یا جستجو کی نعمت سے محروم ہیں۔ مین را کی افسانوی تکنیک سے بحث کرتے ہوئے نارنگ نے اس بات پر بجا طور پر زور دیا ہے کہ مین را علامتوں اور استعاروں کے ساتھ ہر قسم کی تفصیل سے گریز کرتے ہیں خواہ اس تفصیل کا تعلق عام حالات سے ہو یا کسی مخصوص صورتِ حال سے یا پھر مکالموں سے۔ اس طرح ان کے افسانوں میں کم و بیش ہر لفظ معنویت سے شرابور ہوتا ہے اور شاید اسی لیے رومانی اور بیانیہ کہانیوں کا عادی قاری مین را کی کہانیاں پڑھ کر ذہنی اضطراب اور الجھن میں مبتلا ہو جاتا ہے۔

اسی طرح نارنگ کے نزدیک سریندر پرکاش کے افسانے بظاہر تو تجریدی معلوم ہوتے ہیں لیکن دراصل وہ ٹھوس، گہری اور پیچیدہ حقیقتوں کو علامتی وسیلے سے پیش کرتے ہیں۔ سریندر پرکاش کا مشہور افسانہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' نارنگ کے نزدیک دراصل ایک ایسا سجا سجایا جدید معاشرہ ہے جس میں لوگ باگ اپنی حقیقی شناخت بھول چکے ہیں۔ اس معاشرے میں صرف وہی شخص کسی قدر پرسکون زندگی بسر کرسکتا ہے جو لحہ بہ لحہ زندگی سے مقابلہ کرنے کے بجائے اپنے آپ کو ماضی کے حوالے کردے۔ چنانچہ اس افسانے میں کانسے میں ڈھلا ہوا، تمبا کو پیتا ہوا آدمی اسی طبقے کی نمائندگی کرتا ہے۔ تکنیک کی سطح پر سریندر پرکاش فرد کی شعوری اور تحت الشعوری کی کیفیت کے اظہار کے لیے اپنے الفاظ اور پیکروں کا استعمال کرتے ہیں جو اشیاء کو بیان کرنے کے بجائے انہیں پیش کرسکیں۔ ایسے افسانے فطری طور پر معنی کی مشکل اور مختلف تہوں سے عبارت ہوتے ہیں۔ جو لوگ ان افسانوں پر مبہم یا مہمل ہونے کا الزام لگاتے ہیں انہیں بقول نارنگ ''اپنی تخیلی نارسائی اور کج فہمی کا شکریہ ادا کرنا چاہیے''۔ اس مضمون کے آخر میں نارنگ نے جدید زندگی، اور جدید ادب کے بہت سے مسائل مثلاً ذہنی برگشتگی، مسلمہ اقدار کی شکست و ریخت اور عقائد کی ناکامی وغیرہ کا ذکر کیا ہے جو میرے نزدیک جدید افسانہ اور جدید شاعری دونوں کے مشترکہ مسائل ہیں۔

مختصر یہ کہ نارنگ افسانے کی تنقید کریں یا شاعری کی، اسلوب شناسی کا عمل ان کے یہاں مرکزی قدر و قیمت کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن جیسا کہ شروع میں لکھ چکا ہوں وہ اسلوبیاتی طرز تنقید کو ترجیح دینے کے باوجود ہر فن پارے کو محض چند بندھے ٹکے اصولوں کی مدد سے سمجھنے کے بجائے بیک وقت مختلف طریقوں کو اپناتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تنقید اپنے کمزور لمحوں میں بھی یکسانیت کا شکار نہیں ہونے پاتی۔

○

نظیر صدیقی

ادبی نظریہ سازی کا عمیق مطالعہ

اردو کی سب سے اثر انگیز کتاب ''مقدمہ شعرو شاعری'' از الطاف حسین حالی ۱۸۹۳ء میں منظر عام پر آئی تھی۔ اس کے ٹھیک ایک سو سال بعد پروفیسر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی انتہائی جامع اور مبسوط کتاب ادبی تھیوری پر ۱۹۹۳ء میں شائع ہوئی ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اردو کے اُن ممتاز ترین تنقید نگاروں میں سے ہیں جو آزادی کے بعد کے زمانے میں سامنے آئے۔ وہ پروفیسر حسن عسکری سے عمر میں چھوٹے رہے ہوں گے، لیکن اپنی اس انتہائی باوقار تصنیف کی بدولت وہ حسن عسکری کے بعد اردو کے سب سے اہم نقاد بن کر ابھرے ہیں۔ اگرچہ بعض دوسرے ممتاز ہم عصر نقاد شمس الرحمان فاروقی، مظفر علی سید، ڈاکٹر وزیر آغا، وارث علوی یا باقر مہدی ادبی اسکالرشپ میں ڈاکٹر نارنگ کے ہم رتبہ یا شاید اُن سے بھی بڑھ کر ہوں لیکن ان کے تنقیدی اثاثہ کا مقابلہ اب گوپی چند نارنگ سے بمشکل ہی کیا جا سکے گا۔ ڈاکٹر نارنگ ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں یکساں طور پر مشہور و مقبول ہیں۔ ان کی برتری کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ نہ صرف قلم کے دھنی ہیں بلکہ ان میں تقریر کا بھی خداداد ملکہ ہے ہر چند کہ تقریر کی صلاحیت کا شمار کسی نقاد یا ادیب کا وصفِ اساسی نہیں نقاد کی اصل کسوٹی یہی ہے کہ وہ کیا لکھتا ہے نہ یہ کہ وہ کیا کہتا ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو بعض غیر ملکی یونی ورسٹیوں میں بہترین تعلیم کے بھی مواقع ملے ہیں۔ بنیادی طور پر وہ لسانیات کے آدمی ہیں۔ اس کو اُن کی خوش نصیبی ہی کہنا چاہیے کہ ادھر ادبی تھیوری میں جو بیش قیمت پیش رفت ہوئی ہے، جس کا آغاز بالخصوص فرانس یا بالعموم یورپ میں ہوا اور جس کے اثرات بعد میں امریکہ پہنچے، اُن سب کا سرچشمہ فیضان جدید

فلسفۂ لسان ہے۔ قدرتی طور پر ڈاکٹر نارنگ ادبی تھیوری کی اس نئی ترقی کی طرف کھنچے ہوں گے۔ علمی اور تحقیقی مزاج رکھنے کے باعث انھوں نے ساختیات پس ساختیات اور ردِ تشکیل کا مطالعہ بہت ڈوب کر کیا اور لسانیات کی آگہی سے ان کو بیش از بیش مدد ملی۔ مزید برآں مغربی نظریہ سازی میں بڑھی ہوئی دلچسپی کی وجہ سے انھوں نے مشرقی شعریات اور اس کی تمام روایتوں مثلاً سنسکرت شعریات، عربی شعریات اور فارسی شعریات کا مطالعہ بھی نہایت گیرائی اور گہرائی سے کیا۔ اس سب کا نتیجہ ادبی تھیوری یعنی ادبی نظریہ سازی پر وہ مبسوط عالمانہ کتاب ہے جو اس وقت پیش نظر ہے۔ وہ اس اعتبار سے خوش نصیب ہیں کہ نئی ادبی نظریہ سازی کے عظیم مفکرین اور اہم تحریکات نیز مشرقی شعریات کے تمام مآخذ تک رسائی حاصل کرنے میں وہ پوری طرح کامیاب ہو گئے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ انیسویں صدی کے نصف دوم سے لے کر بیسویں صدی کے ربع آخر تک مغرب میں ادبی نظریہ سازی بشمول شعریات پر لاتعداد کتابیں لکھی گئیں۔ کئی نئے نظریے پیش کیے گئے لیکن اردو مین آج تک مشرقی اور مغربی شعریات کا ایسا جامع، نکتہ رس اور خیال افروز مطالعہ پیش کرنے کا کسی کو حوصلہ نہیں ہوا۔ بے شک حالی عربی اور فارسی شعریات کے حوالے لاتے ہیں اور ان کو مغربی ادبی نظریے کا بھی کچھ اندازہ تھا لیکن ان کو چونکہ (مغربی) مآخذ پر پوری قدرت نہیں تھی، ان کے یہاں یہ ذکر سرسری سا ہے۔ اردو میں ابھی حال ہی میں اس طرف توجہ ہوئی ہے۔ ۱۹۹۲ء میں عربی اور فارسی شعریات کو ابوالکلام قاسمی نے جو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں اردو کے استاد ہیں، اپنے جامع علمی مطالعے اور تحقیق کا موضوع بنایا ہے۔ بے شک ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی تصنیف کی نوعیت اور دائرہ کار کہیں مختلف اور بڑا ہے۔ قاسمی کی کتاب عربی اور فارسی شعریات تک محدود ہے۔ جبکہ ڈاکٹر نارنگ نے سنسکرت شعریات کی بصیرتوں کو بھی کھنگالا ہے۔

واضح رہے کہ ڈاکٹر نارنگ نے اپنی تصنیف ایک ادبی تاریخ کے طور پر نہیں لکھی بلکہ انھوں نے تازہ ترین ادبی نظریہ سازی اور تحریکات کے شارح اور مفسر کا کام بھی کیا ہے اور محاکمہ بھی کیا ہے۔ تبھی تو وہ مغرب اور مشرق کے ڈانڈے ملا سکے اور حال کی بصیرتوں کو ماضی سے مربوط کر سکے اردو ادب کی دنیا میں ڈاکٹر نارنگ کا کارنامہ کم وبیش ویسا ہے جیسا فلسفے کی دنیا میں ڈاکٹر رادھا کرشنن نے انجام دیا تھا۔

پچھلے ایک سو برس کی ترقی کو نظر میں رکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ادب کے معاملات زیادہ مشکل اور پیچیدہ ہو گئے ہیں۔ پیچیدگی اور اشکال لازم وملزوم ہیں۔ ایسا لگتا ہے جیسے انسانی تہذیب کا سفر آسانی سے پیچیدگی اور سادگی سے عمیق علمیت کی طرف رہا ہے۔ انیسویں صدی میں جب سے فرانس میں تحریکِ علامتیت پیدا ہوئی، ادبی نظریہ سازی زیادہ سے زیادہ مشکل اور پیچیدہ ہوتی گئی ہے۔ نتیجتاً ادب اور ادبی نظریہ بوجوہ نہ صرف عام قاری سے دور ہوتے گئے ہیں بلکہ اب تو ادب کے عام اساتذہ بھی کما حقہ آگہی کا دعویٰ نہیں کر سکتے۔

ادب کے جدید ترین نظریے مثلاً ساختیات پس ساختیات ردِ تشکیل وغیرہ نے نہ صرف پیچیدگی کو مزید راہ دی ہے بلکہ افہام وتفہیم کی مشکلوں میں اضافہ کیا ہے۔ پچھلی صدی کا سفر شعروادب کی پیچیدگی میں اضافے کا سفر ہے، جس نے ادب کے تعلیم یافتہ قارئین میں ایک طرح کی اجنبیت پیدا کر دی ہے۔ ان دقتوں کی ایک وجہ مآخذ کا آسانی سے دستیاب نہ ہونا بھی ہے۔ پاکستان میں تو اس سلسلے میں اور بھی دقتیں ہیں مثلاً کتابوں کی قیمتیں اتنی زیادہ ہیں کہ ہر شخص خرید نہیں سکتا، مزید یہ کہ پڑھا لکھا طبقہ اگر دانش دشمن نہیں تو کم سے کم علمی بے تعلقی کا شکار تو ضرور ہے۔ پھر چونکہ ملکی معیشت کا اثر بھی طرزِ زندگی پر پڑتا ہے، عام پڑھنے والے ادب اور تنقید کے دقیق مسائل پر توجہ مرکوز نہیں کر سکتے۔

برِ صغیر ہندوستان و پاکستان میں بہت کم لوگ ہی ایسے ہیں جو دانشورانہ غوروفکر کی لیے ان دقتوں اور مشکلات پر قابو پا سکتے ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ ان میں سے ایک ہیں جو حالات کی جبر کا مقابلہ کر سکتے ہیں اور اس کا انھوں نے پورا استعمال کیا ہے۔ اُن کی تعلیم و تربیت دانشورانہ طرزِ فکر اور نکتہ رسی نے آج اُن کو اُس منزل پر پہنچا دیا ہے کہ وہ جدید ترین ادبی نظریہ سازی اور تنقیدی تحریکات سعی افہام وتفہیم کے انتہائی وقت طلب مرحلے کو طے کر سکتے ہیں، نیز نئی بصیرتوں کی روشنی میں مشرقی شعریات کی تشکیل کر سکتے ہیں۔ اپنی بعض دیگر تصانیف میں ڈاکٹر نارنگ نے عملی طور پر یہ بھی دکھایا ہے کہ ان نئے ادبی نظریات کے نکات کو بالخصوص شاعری کے مطالعے کے لیے کس طرح برتا جا سکتا ہے اور کیا نتائج برآمد ہوتے ہیں۔

ڈاکٹر نارنگ اپنی سعی اور مقاصد میں کہاں تک کامیاب ہوئے ہیں، یہ تو آنے

والا زمانہ ہی بتائے گا۔ فی الوقت ادب کے قارئین اور اساتذہ کے لیے یہ ایک صبر آزما اور وقت طلب دانشورانہ مرحلہ ہے۔ ایک نہ ایک دن تو ہمارے پڑھے لکھے طبقے کو ادبی ترقی کی اس سطح تک آنا ہی پڑے گا۔ صرف یہ کہہ کر اس چیلنج سے دامن نہیں چھڑایا جا سکتا کہ مغرب میں جو چیز تاریخ کا حصہ بن گئی ہے، ہم اس کے مطالعے کی زحمت کیوں کریں۔ ادب میں ہر نیا نظریہ ایک نیا زاویہ نگاہ لے کر آتا ہے۔ کوئی نظریہ اپنی جگہ مکمل نہیں ہوتا۔ انسان کا سفر نئے راستوں کی تلاش اور نئے حقائق کی جستجو میں برابر جاری رہتا ہے۔ تمام سابقہ کوششیں اپنے آخری تجزیے میں ممکن ہے کہ ناتمام ہی قرار دی جائیں۔ تاہم عظیم کوششیں جو عظیم استفہامیوں کو راہ دیتی ہیں، انھیں نظر انداز بھی نہیں کر سکتے۔ ان کی اہمیت کے پیشِ نظر ان پر غور و خوض تو کرنا ہی ہوگا۔ اردو ادب میں اس وقت اس سے زیادہ خوش آیند اور قابلِ قدر بات کیا ہو سکتی ہے کہ ڈاکٹر نارنگ کی زیرِ نظر کتاب کا سنجیدگی سے مطالعہ کیا جائے اور اس کے مندرجات پر غور کیا جائے۔ ایسی فکر انگیز تصنیف پر ڈاکٹر نارنگ مبارکباد کے مستحق ہیں۔

دی نیوز' لاہور۔ ۲۸ ستمبر ۱۹۹۴ء (انگریزی سے ترجمہ)

''مصنف یا شاعر جس زبان یا جس ادبی روایت (یا روایتوں) میں پلا بڑھا ہے، یا جن کے اثرات کے تحت اس کا ذہن شعور (بشمول لاشعور و اجتماعی شعور) مرتب ہوا ہے لاکھ انحراف و اجتہاد کرے، وہ لکھے گا اسی ادبی روایت یعنی ادبی لانگ (LANGUE) کی رو سے۔ کوئی متن (فن پارہ) اپنے ثقافتی اور ادبی نظام سے باہر آج تک نہ لکھا گیا ہے نہ لکھا جا سکتا ہے۔''

____ گوپی چند نارنگ

ابوالکلام قاسمی

گوپی چند نارنگ کے تنقیدی رویّے

اُردو میں جن تنقیدی اسالیب کو امتیاز حاصل ہے ان میں کسی مخصوص ادبی یا تنقیدی نظریے کو بنیاد بنانے اور ادبی فن پاروں پر اس کا انطباق کرنے کی طرف کم لوگوں نے توجہ صرف کی ہے۔ اکثر نقادوں نے اپنے ادبی مذاق یا ادب کی تفہیم سے ابھرنے والے مسائل کو سامنے رکھ کر تنقیدی خیالات کا اظہار کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نوع کے نقادوں میں بعض ایسے بھی ہیں جو ادب کی افہام و تفہیم سے کچھ آگے جاتے ہیں اور مشرق و مغرب کی شعریات کے اُن اصولوں اور ادبی تدبیروں کو بھی رہنما اصولوں کی طرح اپناتے ہیں جن اصولوں اور تدبیروں کی بنیاد پر عمومی ادبی مذاق کے پیمانے پورے اترنے والے ادب پاروں کی پرکھ کو دلیل اور منطق کی مدد سے بہتر یا کم تر ثابت کر کے دکھایا جا سکتا ہے۔ ایسے تنقید نگار بالعموم کسی مخصوص ادبی یا تنقیدی دبستان کی نمائندگی نہیں کرتے۔ شاید یہی سبب ہے کہ جو معدودے چند نمائندہ نقاد ایک یا ایک سے زیادہ ادبی، لسانی، اسلوبیاتی یا ہیئتی نظریے یا تھیوری کے پس منظر میں اپنے تنقیدی جائزوں کی عمارت کھڑی کرتے ہیں ان کی تنقیدی انفرادیت کا تاثر پہلی ہی نگاہ میں قائم ہو جاتا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کا شمار بھی اسی نوع کے معدودے چند نقادوں میں کیا جانا چاہیے جنہوں نے مخصوص لسانی اور ادبی نظریے کا تنقیدی اِنطباق کر کے اپنے اسلوبِ تنقید کو منفرد ہی نہیں بلکہ ممتاز بنانے کی طرف بھی توجہ صرف کی ہے۔

اُردو کی ادبی تنقید، یوں تو اُردو شعرا کے تذکروں میں پائے جانے والے تاثراتی بیانات اور رائے زنی سے شروع ہوئی تھی، مگر بہت کم عرصے میں الطاف حسین حالی جیسے نقاد نے اپنے ادبی مذاق پر مبنی تاثرات کو پورے طور پر منہا کیے بغیر بھی اُردو تنقید کا رشتہ

معروضیت اور غیر جانب داری سے وابستہ کر دیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ معروضیت اور غیر جانب داری کا رویہ اُس شدت کے ساتھ ہماری روایت کا حصہ نہ بن سکا جس کی مثال حالی نے پیش کر دی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ماضی قریب تک تاثراتی رائے زنی کو تنقید کا نعم البدل سمجھنے کا رجحان اگر بہت غالب نہیں تھا تو کچھ ایسا مغلوب بھی نہیں رہا۔ اس قسم کی رائے زنی کو تخلیقی یا تاثراتی تنقید کے دبستان کا نام ہی کیوں نہ دے دیا گیا ہو مگر یہ رجحان تاثراتی دبستانِ تنقید کے ضابطوں سے بھی اتنا علاقہ نہیں رکھتا جتنا موضوعی انداز میں اپنی ذاتی پسند و ناپسند پر مبنی فیصلوں سے۔ تاہم یہ حقیقت اپنی جگہ بڑی اہمیت رکھتی ہے کہ گذشتہ نصف صدی میں ادبی تنقید کو موضوعی اور جانب دارانہ عناصر سے بلند کر کے معروضی تعینِ قدر کی طرف خصوصی توجہ دی گئی ہے۔ اس سلسلے میں گوپی چند نارنگ کی کاوشیں بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔ انھوں نے ایسے مضامین بھی لکھے ہیں جن میں لسانیات اور اسلوبیات سے استفادہ کرنے کے باوجود اپنے ادبی ذوق کی مدد سے ادبی اور فنی تدابیر کی نشاندہی کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور اپنے موضوع سے ابھرنے والے تنقیدی مسائل و ممکنات پر بصیرت افروز انداز میں روشنی ڈالی ہے لیکن گوپی چند نارنگ نے اپنا امتیاز ایک اسلوبیاتی نقاد کی حیثیت سے زیادہ نمایاں طور پر برقرار رکھا ہے۔ ان کی تنقید کے بارے میں بعض کتابوں اور مضامین میں اس حد تک اسلوبیات سے وابستہ ان کی شناخت متعین کی گئی ہے کہ ان کی دوسری طرح کی تنقیدی تحریریں پس منظر میں پہنچ جاتی ہیں۔ جب کہ یہ حقیقت کا ایک جزوی حصہ ہے۔ ہم تحقیق نگار کی حیثیت سے ان کے کارناموں کو تھوڑی دیر کے لیے الگ بھی کر دینا چاہیں جب بھی صرف تنقید نگار کی حیثیت سے ان کی تحریروں کو کم سے کم تین زمروں میں تقسیم کرنا پڑے گا۔ ان کی تنقید کی غیر معمولی امتیازی شان ان کے اسلوبیاتی جائزوں میں نمودار ہوتی ہے لیکن اُردو فکشن پر ان کے مضامین کو ایک الگ زاویے سے دیکھا جانا چاہیے اور ان کے ایسے مضامین کو دوسرے نقطۂ نظر سے پرکھنے کی ضرورت ہے جو شاعروں اور نثر نگاروں کی فنی قدر و قیمت کے عمومی تعین سے تعلق رکھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان تینوں زاویہ ہائے نظر پر سیر حاصل گفتگو کے لیے طویل اور مبسوط مضمون کی ضرورت ہوگی۔ سر دست اتنی کوشش ضرور کی جاسکتی ہے کہ ان کی تنقید کے ایک سے زیادہ اسالیب کی نشاندہی کر دی جائے اور نقاد کی حیثیت سے ان کی انفرادیت کا تعین کیا جائے۔

گوپی چند نارنگ نے اپنے بہت اہم مضمون 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' میں یوں تو ہیئتی تنقید بالخصوص نئی تنقید کی بعض خامیوں کا ذکر کرتے ہوئے یہ تک لکھا ہے کہ ''نئی تنقید کا تصورِ لسان جامد ہے، کیونکہ یک زمانی ہے۔ جب کہ اسلوبیات، زبان کے ماضی، حال، مستقبل یعنی جملہ امکانات کو نظر میں رکھتی ہے''۔ لیکن زیرِ بحث مضمون نسبتاً بعد کے زمانے میں لکھا گیا ہے، اور اس مضمون میں اسلوبیاتی مطالعے کی ان خوبیوں پر گفتگو کی گئی ہے جن کے مقابلے میں نئی تنقید کی نارسائیوں کو نشان زد کرنا آسان ہے۔ لیکن کیا یہ حقیقت نہیں کہ علمِ لسان سے اپنا رشتہ استوار رکھنے کے باوجود نارنگ نے تنقید کے ہیئتی مکتب فکر سے بھی استفادہ کیا ہے اور اپنے متعدد مضامین میں استعارہ، علامت طنز (IRONY) تناؤ، قولِ محال، تضاد اور اساطیر یا آرکی ٹائپ کو علامتی طور پر استعمال کرنے جیسی فنی تدبیروں کی مدد سے کئی ناقابلِ فراموش مضامین لکھے ہیں، تو ہمیں یہ سمجھنا چاہیے کہ وہ 'نئی تنقید' کو مسترد کرنا چاہتے ہیں، بلکہ اُس خطِ فاصل کو اپنے ذہن میں رکھنا چاہیے جو اسلوبیاتی تنقید اور نئی تنقید کے درمیان واضح طور پر قائم کیا جاسکتا ہے۔ یہ گوپی چند نارنگ کے تنقیدی ذہن کا وہ ارتقا ہے جو معروضیت کی تلاش و جستجو کے مختلف مرحلوں کا پتہ دیتا ہے۔ اُردو میں جدیدیت کے زیر اثر مغرب کی 'نئی تنقید' یا تنقید کے شکاگو مکتبِ فکر سے جس قدر کسب فیض کیا گیا وہ کسی کی نگاہ سے پوشیدہ نہیں اور یہ بات بھی بہت صاف ہے کہ گوپی چند نارنگ نے بھی اپنی ابتدائی تنقید میں بڑی خوبی اور دسترس کے ساتھ اس مکتبِ فکر کے نقادوں کے تنقیدی ضوابط کو سمجھا، اپنایا اور اپنی عملی تنقید میں ان کا استعمال کیا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ جب انھوں نے اسلوبیات اور ساختیات کی طرف توجہ مرکوز کی تو نہ صرف یہ کہ دونوں طرح کے مطالعوں کے فرق کو ملحوظ خاطر رکھا بلکہ اسلوبیات کے استعمال سے ادب کے مطالعے کو جس حد تک معروضیت سے ہم آہنگ کیا جاسکتا ہے اس کا برملا اظہار بھی کیا۔

> ''اسلوبیاتی تجزیے سے مصنف کی پہچان بعینہ اس طرح ممکن ہے جس طرح انسان اپنے ہاتھ کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے۔ اسلوبیات کے ذریعہ مصنف کے لسانی اظہار کے ہاتھ کی لکیروں کا پتہ لگایا جاسکتا ہے اور اس کی شناخت حتمی طور پر متعین کی جاسکتی ہے۔ اشخاص کی طرح اصناف کا بھی مزاج ہوتا ہے۔ چنانچہ

اسلوبیات کی مدد سے یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ باہم دگر مختلف
اصناف کا اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے"

"ادبی تنقید اور اسلوبیات" میں پروفیسر نارنگ نے محض اصولی یا نظری طور پر اسلوبیاتی تجزیے سے متعلق دعوے ہی پیش نہیں کیے ہیں بلکہ اسی عنوان سے موسوم اپنی کتاب میں میر انیس، علامہ اقبال اور میر تقی میر کے مخصوص اور مابہ الامتیاز صرفی، نحوی اور صوتی عناصر کو بھی نشان زد کیا ہے۔ 'اسلوبیاتِ میر' ان کا وہ طویل مقالہ ہے جس میں مختلف ذیلی عنوانات کے تحت میر کے بارے میں قائم شدہ بہت سے تاثرات اور تصورات کی منطقی اور مدلل تردید کی گئی ہے۔ اس مضمون میں میر کی غزلوں میں استعمال ہونے والے طویل مصوتوں کو سودا اور غالب کی غزلوں کے مقابلے میں زیادہ نمایاں اور تعداد کے اعتبار سے کثیر دکھلایا گیا ہے۔ مزید برآں یہ کہ چند شعروں کی مدد سے مصنف نے ایسے اعداد و شمار جمع کردئے ہیں جن سے ادب کا عام قاری بھی اندازہ لگا سکتا ہے کہ سودا اور غالب کے کلام میں عمومی طور پر اسماء اور اسماء صفات میر کے مقابلے میں اتنے زیادہ ہیں کہ افعال، اور وہ بھی خصوصیت سے ایسے افعال جن میں مصوتوں کی تعداد مصمتوں کے مقابلے میں نمایاں ہے، اپنے آپ شعروں کی خوش آہنگی میں اضافہ کردیتے ہیں۔ اس سلسلے میں پروفیسر نارنگ ہمیں یہ بھی بتاتے ہیں کہ "دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا" والے شعر میں پورا معنیاتی نظام "دلِ ستم زدہ" کے اسم کے گرد گھومتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ شعر کی اس لسانی خصوصیت سے ترسیل معنی اور کیفیت بھی اثر انداز ہوتی ہے یا نہیں۔ اس کے جواب میں وہ کہتے ہیں کہ "اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں"۔ ویسے انھوں نے اسلوبیاتی تنقید کی بعض حد بندیوں کا ذکر کرتے ہوئے ایک سے زیادہ بار اس بات کی وضاحت کی ہے کہ "جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں"۔ لیکن جیسا کہ پہلے عرض کیا جاچکا ہے کہ نارنگ یہ بات بخوبی جانتے ہیں کہ اسلوبیات ہمیں کن نتائج تک لے جاتی ہے اور کہاں سے ادبی حسن کاری کی پہچان کا مرحلہ شروع ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اسلوبیاتی تجزیے بھی کرتے ہیں اور اس تجزیے کے ماحصل کے طور پر فنی حسن کاری کے وسائل کو کیف اور وجدان کے عمل سے بھی ہم آہنگ کرکے دکھاتے ہیں۔ میر کی اسلوبیات پر گفتگو کرتے ہوئے انھوں نے اس غلط فہمی کا ازالہ کرنے کی کوشش کی ہے کہ میر کی زبان عام بول چال کی زبان ہے اور یہ کہ اُردو صرف ونحو

سے گہرا علاقہ رکھنے کے باوجود یہ زبان دوسروں سے الگ کیسے نظر آتی ہے۔

> بادی النظر میں محسوس یہی ہوتا ہے کہ میر نے بول چال کی زبان استعمال کی ہے۔ اور اس کا اعادہ ہماری میریات کی پوری تنقیدی روایت میں ہوتا رہا ہے، حالانکہ اس سے زیادہ غلط بات میر کے اسلوبِ شعر کے بارے میں کہی ہی نہیں جاسکتی... اس میں شک نہیں کہ میر کا صرفی اور نحوی ڈھانچہ عام اُردو کا ہے۔ لیکن لفظوں کے سُر الگ ہیں۔ متعدد اسلوبیاتی امتیازات کے باعث میر کا لہجہ ایسی شدید انفرادیت رکھتا ہے کہ میر کا شعر پڑھتے یا سنتے ہی فوراً محسوس ہوتا ہے کہ یہ لہجہ دوسروں سے الگ ہے"۔

میر ان شاعروں میں سے ہیں جن کو کہنے سننے کی روایت یا ORAL TRADITION کے شعرا میں شمار کر سکتے ہیں۔ اور اس روایت کی بنیادی خصوصیت بات چیت کے عام انداز سے عبارت ہے۔ اسی دلیل کی بنیاد پر شمس الرحمٰن فاروقی نے "شعر شور انگیز" کے مقدمہ میں میر کے کلام کی بلند آہنگی پر استدلال قائم کیا ہے، جب کہ گوپی چند نارنگ اپنے زیرِ بحث مضمون ORAL روایت کے زیرِ اثر یہ ماننے کو تیار ہیں کہ "میر کے اشعار میں باتوں کا انداز پایا جاتا ہے"۔ اس موقعے پر انھوں نے محمد حسین آزاد اور سیّد عبداللہ کے اقوال بھی نقل کیے ہیں اور ان اقوال کو نقل کرنے کے بعد میر کے کئی ایسے شعر بھی مثال میں پیش کیے ہیں جن کے لفظوں میں یا لہجے میں عام بات کا انداز ملتا ہے۔ اس طریقِ کار سے اس کی گنجائش محسوس کی جاسکتی ہے کہ مصنف نے گویا بول چال کی زبان والے میر تقی میر کو قبول کرلیا ہے لیکن ان باتوں اور حوالوں کی اہمیت دراصل مقدمات کی ہے۔ نارنگ نے مختلف مقدمات قائم کرنے کے بعد میر کے سادہ اسلوب اور بات چیت کے عام انداز کے اندر پائی جانے والی معنیاتی تہہ داری، اسلوبیاتی اور صوتی انفرادیت کو نمایاں کیا ہے۔ زبان کی نحوی ترکیب پر کم سے کم حرف آنے دینا اور بات چیت کے ظاہری اسلوب کا التباس قائم رکھنا جیسی خصوصیات سہل ممتنع میں بھی بدرجۂ اتم پائی جاتی ہیں، گوپی چند نارنگ نے اس ضمن میں مولوی عبدالحق کا وہ بیان بھی نقل کیا ہے جس میں میر کو سہل ممتنع کا شاعر کہا گیا ہے اور اس عجز کا بھی انکشاف کیا گیا ہے کہ "سہل ممتنع کا تجزیہ کر کے الگ

الگ اس کی خوبیوں کو گنوانا ناممکن ہے'' مگر نارنگ اس قسم کا کوئی اعتراف عجز نہیں کرتے اور یہ بتانے کے بعد کہ ''اس سہل ممتنع کا اسلوبیاتی پہلو یہ ہے کہ میر کے اشعار میں حیرت انگیز حد تک عام بول چال یا نثر کی نحوی ترتیب برقرار رہتی ہے'' وہ اس کا قدرے اجمالی تجزیہ بھی کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں دو مصرعوں میں دو NODES کا وقوع فطری ہے لیکن میر کا معاملہ اس سے آگے جاتا ہے۔

> ''میر کے یہاں اکثر و بیشتر تین تین یا اس سے زیادہ NODES ملتے ہیں۔ یہ بالذات نحوی واحدے اور ان کی فطری ساخت سہل ممتنع کی وہ اسلوبیاتی بنیاد ہے جس کی وضاحت شعریات کی قدیم روایت میں ناممکن تھی، جیسا کہ مولوی عبد الحق نے بھی اعتراف کیا ہے''

''اسلوبیاتِ میر'' میں میر کے متعدد شعروں کے تجزیے کی بنیاد پر پروفیسر نارنگ نے نہایت معروضی اور قابلِ وثوق انداز میں گفتگو کا پیرایہ رکھنے والی میر کی شعری زبان کی ظاہری اور زیریں ساختوں کو پورے امکانات کے ساتھ برتنے کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ اس ضمن میں: ''کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات، کلی نے یہ سن کر تبسم کیا'' کے تجزیے میں انھوں نے اسلوبیاتی، استفہامیہ اور استعجابیہ، تمام پہلوؤں کی نشاندہی کی ہے اور بتایا ہے کہ لہجے کے کتنے پیرایے محض چند الفاظ پر قائم اس شعر میں تلاش کیے جا سکتے ہیں اور یہ کہ بظاہر گفتگو کے انداز کے پیچھے ایک جہانِ معنیٰ تک رسائی کیوں کر حاصل کی جا سکتی ہے۔

اسلوبیاتی تنقید کے سلسلے کے جن مضامین میں گوپی چند نارنگ نے خالصتاً تکنیکی انداز اختیار کیا ہے ان میں 'اسلوبیاتِ انیس' اور 'اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام' کے عنوانات سے معنون دو تجزیوں کو امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ یہ امتیازی حیثیت ان مضامین کو عام معنوں میں تنقیدی جائزے کی وجہ سے حاصل نہیں بلکہ اس اعتبار سے حاصل ہے کہ ان تجزیوں سے کم از کم یہ ضرور ثابت ہوتا ہے کہ ادبی تنقید کو سائنسی اور معروضی بنیادوں پر کیسے استوار کیا جا سکتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ادب کا عام قاری اس نوع کے تجزیوں سے بہت زیادہ لطف اندوز نہیں ہو پاتا اور بعض تنقید نگاروں نے اس تکنیکی انتہا پسندی کو غیر دلچسپ ہی نہیں اس قسم کے مطالعوں کے ذکر میں تمسخر کا انداز بھی اختیار کیا ہے۔

مگر طنز و تمسخر کا انداز اختیار کرنا آسان ہے، ادبی مطالعے کے دائرے کو وسیع کرنا اور متعلقہ علوم سے کسب فیض کر کے فنی کمالات کی نشاندہی کرنا بہت مشکل ہے۔ کسی ایسے مصنف اور تنقید نگار کے بارے میں اگر اعتراض کا یہ رویہ اختیار کیا جائے جو صرف تکنیکی مطالعے تک محدود ہو، تو اس اعتراض کی معنویت پر توجہ دی جاسکتی ہے، مگر اس قسم کے اعتراضات کی کوئی اہمیت اس لیے نہیں کہ نارنگ نے ان مطالعات سے ادبی تنقید کے دائرے کو وسیع کرنے کی کوشش بھی کی ہے اور زیرِ بحث دو مضامین کے علاوہ دوسرے مضامین میں ذوقی اور وجدانی عناصر کی شمولیت سے یہ ثابت کیا ہے کہ ہم اپنے فن کاروں کی عظمت کے اعتراف کے لیے موضوعی اور معروضی دونوں طرح کے پیمانوں کو کس طرح استعمال کر سکتے ہیں۔ شعر و ادب بہر حال زبان کو بنیادی اور لازمی وسیلہ اظہار کے طور پر استعمال کرتے ہیں، اس لیے زبان کے مطالعے کے جتنے بھی پہلو ہو سکتے ہیں ان کے تعاون سے ہم اپنے ذہنی اور فکری افق کو وسیع اور بے حسی اور وجدانی لطف اندوزی کی توثیق کر سکتے ہیں۔

'اسلوبیاتِ انیس' میں قصیدے کی صنفی خصوصیات اور غزل کی روح کو ہم آمیز کر کے میر انیس نے جس قسم کے اسلوبیاتی پیکر تراشے ہیں اور کس طرح فصاحت کے قدیم تصور کو ایک نئی شعری جہت سے آشنا کیا ہے، اس سے بڑی تفصیلی بحث کی گئی ہے۔

> ''انیس نے جس طرح بند کے پہلے چار مصرعوں میں قصیدے کے زورِ بیان اور دبدبے اور بیتوں میں غزل کی لطافت اور نرمی کو باہم مربوط کر کے مرثیے کو جو نیا اسلوبیاتی پیکر دیا، وہ ان کے فن سے مخصوص ہے، اور یہ جزو لاینفک ہے اس فصاحت کا جس کے قدیم مفہوم کو انھوں نے وسعت دی اور جس کا اثر بعد کی اُردو شاعری پر برابر محسوس ہوتا رہا ہے''۔

بھلا اس اقتباس پر صرف تکنیکی مطالعے تک اپنے آپ کو محدود رکھنے کا اعتراض کیوں کر وارد ہوسکتا ہے، اسلوبیاتی یا صوتیاتی تجزیوں کے بعد اس قسم کے نتائج کا استخراج تنقید نگار کی اس صلاحیت کو واضح کرتا ہے کہ اسلوبیات اور ادبی تنقید کو ہم آمیز کر کے کیسے پیش کیا جا سکتا ہے۔

'اسلوبیات اقبال' کے تحت گوپی چند نارنگ نے اقبال کے صوتیاتی نظام اور

صرفیاتی و نحویاتی نظام پر دو مضمون لکھے ہیں۔ اُردو میں اقبال کے اسلوبِ شعر پر متعدد مضامین لکھے گئے، مگر بالعموم بعض لفظوں کی مرکزیت اور ان کے تلازمات کا جائزہ لیا گیا ہے یا اقبال کے لب و لہجے پر غیر تکنیکی اور عمومی انداز میں اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ ان زیرِ بحث مضامین میں نارنگ نے اسلوبیات یا صوتیات کے الفاظ کو تعمیمی انداز میں نہیں بلکہ اصطلاحی معنوں میں استعمال کیا ہے اور ادب و تنقید کے قاری کو اسلوبیاتی مطالعے کی مختلف سطحوں سے اس طرح واقف کرایا ہے کہ شعری زبان کے اندر مخفی اسلوبیات کی مختلف جہتوں کی وقعت اور اہمیت ناقابلِ انکار حد تک واضح ہو جاتی ہے۔

اقبال کی شاعری کے اسلوبیاتی مطالعے کی دوسری کارآمد اور نتیجہ خیز بحث نظریۂ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں اقبال کے صرفی و معنوی نظام کی تلاش و جستجو میں ملتی ہے۔ اس مضمون میں کلامِ اقبال کے ان امتیازات کو واضح کیا گیا ہے جن کا تعلق زبان کے استعمال کے صرفی اور نحوی ڈھانچے سے ہے۔ گوپی چند نارنگ کا خیال ہے، اسماء یا اسماء صفات کی کثرت کسی بھی شعری اسلوب کو کھنک اور آہنگ کی تہہ داری سے کسی حد تک محروم کرتی ہے۔ تاہم ان کا یہ بھی خیال ہے کہ اقبال کے کلام میں بظاہر اسمیت کا کثرت استعمال نظر آتا ہے اور وہ اسماء کے تسلسل کو ہر چند کہ ایک اہم تخلیقی حربے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ مگر اس کی تحدید یا امکانات کی کمی سے بھی بخوبی واقف معلوم ہوتے ہیں، اس لیے اس رویے سے گریز کی کوشش بھی کرتے ہیں اور بہت جلد اس تنگ نائے سے باہر فعلیت کی کھلی فضا میں آجاتے ہیں اس لیے کہ ''شعرِ اقبال کی حرکی اور پیغامی لَے اسلوبیاتی اعتبار سے فعلیہ احساس ہی کے ذریعے صورت پذیر ہو سکتی تھی''۔ اقبال کے اسلوب کے اس مطالعے میں ان مقدمات کی گونج سنائی دیتی ہے جو انھوں نے میر کے اسلوبیاتی شناخت کے سلسلے میں قائم کیے ہیں اور جو اسمیت کے استعمال میں سودا، میر اور غالب کے مابین رویے کے فرق کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان نکات کی طرف ''اُسلوبیاتِ میر'' کے ذکر کے دوران اشارے کیے جا چکے ہیں، اقبال کے بارے میں نارنگ کو اس بات کا احساس ہے کہ ان کے یہاں گو کہ فعلیت کی سطح پر کسی نئی گرامر کی تخلیق کا رجحان نہیں ملتا، مگر اس کے باوجود فعلیت کے امکانات سے ضرور کام لیا گیا ہے۔

''فعل کا استعمال اقبال کے یہاں غیر رسمی نہیں ہے، اور

اگر چہ نئی گرامر خلق کرنے کی کوشش نہیں ملتی لیکن یہ بات اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے کہ اقبال نے معنیاتی وسعتوں کی پیمائش میں فعلیت کے گوناگوں امکانات سے کام لیا ہے اور لہجے کی حجازیت اور عجمیت کے باوصف اسی فعلیت نے اُردو سے ان کے تہہ در تہہ تخلیقی رشتے کو استوار رکھنے میں مدد دی''۔

لہجے کے سلسلے میں حجازیت کے ساتھ عجمیت کے استعمال سے مراد شاید فارسیت ہے۔ یہ وضاحت اس لیے ضروری ہے کہ یوں تو عرب، سارے ہی ماسوائے عرب کو عجم یا عجمی گردانتے تھے، لیکن اُردو میں علی العموم اس لفظ کا اطلاق فارسی زبان پر ہوتا رہا ہے اس لیے ''عجمی لہجے'' اور ''اُردو سے اقبال کے تخلیقی رشتے'' کے الفاظ میں عدم تطابق یا تضاد کی تلاش بے معنی بات ہوگی۔ متذکرہ بالا اقتباس کو پڑھ کر یہ اندازہ لگانے میں سہولت ہوتی ہے کہ اقبال اپنے اصلاحی اور پیامی مشن کے باوجود اپنی تخلیقیت اور فنی عظمت کو کیسے برقرار رکھتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے اردو شاعروں اور نثر نگاروں کے جو اسلوبیاتی تجزیے کیے ہیں وہ ہماری اسلوبیاتی تنقید میں صرف اضافے کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ ایسے مطالعے ایک طرف تنقید کی معروضیت اور غیر جانبداری کو استوار اور مستحکم کرتے ہیں اور دوسری طرف نارنگ کے اس ادبی اور فنی شعور کا ثبوت فراہم کرتے ہیں جس کے باعث وہ اپنی اس ذمہ داری کے احساس سے دست بردار نہیں ہوتے جو نقاد کی حیثیت سے فن سے لطف اندوزی اور ذوقِ سلیم کے اظہار کی شکل میں ان پر عائد ہوتی ہے۔ یہ بات اس لیے بھی اہم ہے کہ جب وہ تکنیکی سطح پر اسلوبیاتی مطالعے میں بھی ادبی حظ اور تعین قدر کے بنیادی فریضے سے آزاد ہونے کی کوشش نہیں کرتے، تو یہ توقع تو ان سے بجا طور پر قائم کی جاسکتی ہے کہ وہ ایسے مضامین میں نقاد کے بنیادی منصب اور اقداری فیصلے کا بھرپور حق ادا کریں۔ چنانچہ فیض، ساقی فاروقی، شہریار، افتخار عارف اور بانی کے فن سے متعلق مضامین اور نثری نظم سے ابھرنے والے شعری مسائل کے ذکر میں وہ اسلوبیات کے علم سے استفادہ اور معروضیت کو سائنسی معروضیت سے تھوڑے فاصلے پر رکھنے کا توازن برقرار رکھتے ہیں۔ انھوں نے فیض کے معنیاتی نظام کی دریافت میں اسلوبیات سے بھی آگے کے منطقوں کو دریافت کیا ہے اور

ساختیات کے علم سے بہرہ ور ہو کر فیض کو پڑھنے، سمجھنے اور نتائج نکالنے کی کوشش کی ہے۔
یہاں یہ وضاحت نامناسب نہ ہوگی کہ ساختیات یا مابعد ساختیات سے متعلق مسائل سے نارنگ کی وابستگی الگ سے ایک ایسا موضوع ہے جس پر ان کی قاموسی کتاب ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' موجود ہے اور اس کے حوالے سے ان کی تنقیدی کاوش کا جائزہ ہنوز اس طرح نہیں لیا جاسکا ہے جو اس کتاب کا حق ہے۔ تاہم قدرے بعد میں مصنف کے اس کارنامے کا اجمالی ہی ذکر سہی مگر چند اشارے ضرور کیے جائیں گے۔

فیض احمد فیض کی شاعری سے متعلق گوپی چند نارنگ نے دو اہم مضمون لکھے ہیں۔ ایک ان کے معنیاتی نظام پر اور دوسرا اس پر کہ فیض کے کلام کی قرأت کیسے کی جائے اور کیسے نہ کی جائے؟ اس مضمون میں ''فیض کو کیسے نہ پڑھیں'' کا عنوان قائم کیا گیا ہے اور بجا طور پر ساختیات کے زیر اثر رائج ہونے والے نظریات سے مدد لی گئی ہے۔ یوں تو اس مضمون کو مختلف فیہ بلکہ قدرے متنازعہ فیہ مسائل سے دو چار ہونا پڑا، مگر اس مضمون میں جو تنقیدی رویہ اختیار کیا گیا ہے اس سے نارنگ کی اس بصیرت کا پتہ چلتا ہے جو انھوں نے نئی تھیوری کے مطالعے سے حاصل کی ہے۔ ساختیات یا مابعد ساختیاتی نظریات کو جن بعض لوگوں نے تنقیدی اصولوں کا بدل سمجھ کر زیر بحث لانے کی کوشش کی ہے ان پر فن پارے کی پرکھ پر اصرار کرنے والے لوگ اکثر معترض دیکھے گئے ہیں۔ اس کی وجہ سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ یہ نظریات ہمیں تنقیدی معیار سے اس طرح باخبر نہیں کرتے جس طرح تنقید کے دوسرے دبستان نظری واقفیت کی ساتھ عملی اطلاق کے امکانات پیدا کرتے ہیں، مگر نارنگ سے بہتر یہ بات اور کس کو معلوم ہوگی کہ ساختیات اور اس کے زیر اثر رونما ہونے والے دوسرے نظریات، بنیادی طور پر قرأت کے نظریات ہیں۔ ان نظریات کی مدد سے ہم معنی کی مرکزیت اور عدم مرکزیت اور متن کی بین المتونیت کے ساتھ متن کی خارجی اور داخلی ساخت تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں۔ اسی باعث جب نارنگ فیض کو پڑھنے کے رویے پر مضمون لکھتے ہیں تو اس طرح کا کوئی مضمون ان کی ساختیات شناسی کا بیّن ثبوت فراہم کرتا ہے۔ اب رہا سوال یہ کہ اس مضمون میں انھوں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان سے اتفاق یا اختلاف کی گنجائش بہر حال برقرار رہتی ہے۔ البتہ فیض کے بارے میں ان کا نمائندہ اور اہم مضمون ''فیض کا معنیاتی نظام'' ہے۔ جس میں فیض کے جمالیاتی احساس کا تجزیہ

کرنے کے بعد فیض کے معنیاتی نظام کی ساختیاتی بنیادوں پر غور کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ "ساختیاتی اعتبار سے اُردو کی شعری روایت میں اظہاری پیرایوں کی ایک یا دو سطحیں نہیں بلکہ تین خالص سطحیں ملتی ہیں"۔ انھوں نے ان سطحوں کی نشاندہی کے طور پر کلاسیکی عناصر، متصوفانہ جہات اور معاصر زندگی سے تعلق کا احساس دلانے والے استعاراتی یا علامتی پیرائے کو بعض کلیدی لفظوں کی امکانی معنویت اور وضاحت سے ثابت کیا ہے۔

فیض کے علاوہ جن شاعروں کے فنی جائزے میں گوپی چند نارنگ نے لسانیات اور اسلوبیات سے بہرہ مند ہونے کے ساتھ جمالیاتی اور وجدانی بنیادوں پر اشعار کا تجزیہ کر کے استدلال قائم کیا ہے، ان میں بانی، شہر یار اور ساقی فاروقی کے بارے میں ان کے مضامین توجہ طلب ہیں۔ یہ بات پہلے عرض کی جا چکی ہے کہ نارنگ کی تنقید محض اسلوبیاتی معروضیت سے عبارت نہیں بلکہ انھوں نے نئی تنقید کے اصولوں اور ہیئتی طرزِ تنقید کے معیاروں سے بھی کم کسب فیض نہیں کیا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ جن مضامین میں انھوں نے ان اصول و نظریات کا انطباق کیا ہے، وہاں ان کی اسلوبیاتی شدت نہیں ملتی اور وہ اپنے اس طرح کے مضامین میں اپنے نتائج کی بنیاد، جمالیاتی حظ اور فنی لطف اندوزی پر قائم کرتے ہیں۔ شہر یار، بانی اور ساقی کی لفظیات کے مطالعے میں جس طرح انھوں نے مرکزی علامتوں کی جستجو کی ہے اور تجزیوں کے ذریعہ ان علامتوں کا رشتہ پوری پوری نظم یا فن پارے میں استعمال شدہ لفظیات سے جوڑا ہے اس کی داد ہر سطح کا قاری دے سکتا ہے۔

مضمون کے آغاز میں عرض کیا گیا تھا کہ گوپی چند نارنگ کے تنقیدی رویوں کا کوئی ذکر فکشن پر ان کے مضامین کی نوعیت کو زیرِ بحث لائے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ انھوں نے ویسے تو بیدی کے علاوہ پریم چند، سریندر پرکاش، بلراج مین را، انتظار حسین اور محمد منشا یاد کے افسانوں پر بھی مضامین لکھے ہیں اور اکثر ایسے لکھے کہ جن کو اُردو فکشن کی تنقید کے سرمایے میں نظر انداز کرنا مشکل ہے۔ لیکن ان میں سے بیدی، پریم چند اور انتظار حسین سے متعلق مضامین کو اس اعتبار سے زیادہ وقعت حاصل ہے کہ ان میں سے ہر ایک کے فکشن مخصوص تناظر اور انفرادیت کے نقوش کو نمایاں کرنے کی غرض سے ہر مطالعے کو ایک الگ جہت دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر جب انھوں نے پریم چند کی افسانہ نگاری کی امتیازی خصوصیات کی طرف توجہ دی تو پریم چند کے تکنیک کو ان کے افسانوں کے تاثر کا

ضامن قرار دیا۔ تکنیک کے نت نئے انداز کا ذکر کرتے ہوئے نارنگ نے 'کفن' کے فنی کمال اور اس کی معنویت کا جو نقش طنز یا IRONY کے اسلوب یا تکنیک کے توسط سے ابھارا ہے وہ بہرحال اس کہانی کی تفہیم کو ایک نئی جہت دیتا ہے۔ علامت یا استعارہ جس طرح رشتے کی دریافت پر مبنی ہوتا ہے اسی طرح IRONY کی بنیاد تضاد یا تخالف کے رشتے پر استوار ہوتی ہے۔ IRONY میں مفہوم مخالف کی ترسیل اسی شدت کے ساتھ ہوتی جس شدت اور امکان کے ساتھ مناسب مفہوم کی ترسیل کی گنجائش علامتی معنویت میں نکلتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے 'کفن' کے ساتھ 'عیدگاہ' اور 'شطرنج کے کھلاڑی' کے حوالے سے بھی IRONY کی کارفرمائی دکھائی ہے۔ اور 'کفن' کو ایک بالکل نئے زاویۂ نگاہ سے دیکھتے ہوئے اس کے کرداروں کے DEHUMANISATION اور کفن کے لفظ کی کاٹ میں طنز یا IRONY کا ایسا عمل دکھایا ہے جس سے اس افسانے کی پرانی قرأت اور روایتی تفہیم کی خاصی تقلیب ہو جاتی ہے، اسی طرح انھوں نے انتظار حسین کے یہاں ماضی کی بازیافت کے عمل کو تاریخ، نسلی اثرات، دیومالا، حکایات، عقائد اور توہمات کا آئینہ دار بتایا ہے اور نتیجہ نکالا ہے کہ ''ماضی کی بازیافت اور جڑوں کی تلاش کا پیچیدہ سوال انتظار حسین کے فکشن کا بنیادی سوال'' کیسے بن جاتا ہے۔ کم و بیش اسی سوال سے ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' میں نہایت عمیق اور کارآمد بحث کی گئی ہے۔ یہ مضمون نہ صرف یہ کہ نارنگ کے مضامین میں امتیازی اہمیت کا حامل ہے بلکہ اُردو فکشن کی پوری تنقید میں اس طرزِ تنقید نے افسانوی ادب کی تفہیم کی ایک نئی طرح ڈالی اور آج تک اسے ایک بے بدل مضمون کے طور پر پڑھا اور یاد رکھا گیا ہے، بیدی، مشاہدے کے خارجی مظہر میں باطنی پہلو کیسے تلاش کرتے ہیں اور استعاروں اور کنایوں کو زبان کے تخلیقی استعمال کا وسیلہ بنا کر پیش کرنے میں کیوں کر کامیابی حاصل کرتے ہیں، اس مضمون میں ان سوالات سے صرف نظری اور اصولی بحث نہیں کی گئی ہے بلکہ دوسرے کئی افسانوں کے ساتھ خصوصیت سے 'گرہن' اور 'ایک چادر میلی سی' میں ہندوستانی مائتھالوجی اور اساطیری پیکروں کے تجزیے کے ذریعے اپنے تنقیدی مقدمات کو پایۂ ثبوت تک پہنچانے کی کوشش کی گئی ہے۔ فکشن کی تنقید سے متعلق متذکرہ بالا مضامین کے علاوہ افسانے میں تمثیل اور علامت کے عمل، جدید افسانے کو کم سواد مقلدوں سے لاحق خطرات اور علامتی اور تجریدی افسانوں پر ان کے مضمون کو جہاں فکشن کی تنقید کے

معیار و اعتبار کا نام دیا جاسکتا ہے وہیں نئی اساطیری تنقید کے اصولوں کو برتنے کی بہترین مثال بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ ان معروضات کی توثیق وارث علوی جیسے فکشن شناس کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے:

> ''بیدی پر نارنگ کے مضامین فکشن کی عام رسمیہ اور روایتی بلکہ فرسودہ اور گھسی پٹی تنقید سے ایک تازہ کار اور نادرہ کار انحراف ہیں کہ اگر یہ کہا جائے کہ ان مضامین سے اُردو کی افسانوی تنقید نے ہیئتی تنقید کے آداب سیکھے تو مبالغہ نہیں ہوگا''

گوپی چند نارنگ کے تنقیدی رویوں کے سلسلے میں بالعموم ان کے ایسے مضامین کو زیرِ بحث لایا گیا ہے جن کا تعلق اطلاقی اور عملی تنقید سے ہے، جہاں تک نظری اور اصولی مضامین کا سوال ہے تو یہ بات پہلے ہی عرض کی جاچکی ہے کہ انھوں نے اصول تنقید سے تعلق رکھنے والی جو تحریریں لکھی ہیں ان کا رشتہ لسانیات سے شروع ہو کر اسلوبیات اور ساختیات سے گزرتے ہوئے مابعد ساختیاتی نظریات سے جاملتا ہے۔ اس مضمون میں اس سلسلے کی سب سے اہم کاوش ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' سے شعوری طور پر صرف نظر کیا گیا ہے۔ اس قسم کے کسی اجمالی جائزے سے اس قاموسی اور تاریخ ساز کتاب کا حق ادا نہیں کیا جاسکتا۔ اس کتاب میں پروفیسر نارنگ نے ادبی تھیوری کے نئے مسائل و مباحث کو منصوبہ بند طریقے پر نہایت منظم، منضبط اور مربوط انداز میں پیش کیا ہے۔ اس سے شعریات کی ایک نئی دنیا سامنے آتی ہے۔ گزشتہ دو تین دہائیوں میں نئی تھیوری نے ادبی تنقید کو جن نئی جہات سے روشناس کرایا ہے ان کی بصیرت گوپی چند نارنگ کی اس نوع کی تحریروں سے حاصل کی جاسکتی ہے۔ اس لیے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کی تنقید کا سب سے نمایاں رجحان گو کہ اسلوبیاتی رہا ہے مگر وہ ساختیاتی فکر کے حوالے سے ادبی حسن کاری کے اسرار تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے اپنی تنقید میں جس نوع کے استدلالی اور تجزیاتی طریق کار کو رائج کرنے کی کوشش کی ہے وہ اس بات پر دال ہے کہ وہ تنقید کے بنیادی منصب اور نقاد کی حیثیت سے اپنی ذمہ داری کا شدید احساس رکھتے ہیں۔ ان کے تنقیدی رویوں میں یہ بات سب سے زیادہ نمایاں ہے کہ متعلقہ علوم سے کسب فیض کر کے نظری اور عملی سطح پر ان کو

پوری وضاحت کے ساتھ اپنے شعری اور ادبی سرمایے پر کیسے منطبق کیا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ صفات کسی بھی ناقد کے غیر معمولی امتیاز کی حامل ہو سکتی ہیں۔

مابعد جدیدیت کا مطلب ہے نظریہ کی غلامی سے نجات

ان کا ایک طریقہ نظریہ دہائی دینا بھی ہے۔ بیشک نظریوں کا بھرم ٹوٹ چکا ہے۔ جب ترقی پسندی اور جدیدیت سے اعتبار اٹھ گیا تو اب مابعد جدیدیت ایک اور نظریہ کیوں؟ نظریے سب رد ہو گئے تو پھر نظریے کا طوق کیوں، ہم تو کسی نظریے میں یقین نہیں رکھتے ہم تو آزاد لکھیں گے۔ تنقید کے بے اعتبار ہونے کے بعد ادبی سوچ چونکہ کنفیوژ ہو چکی ہے، اور آگہی دشمنی کی فضا عام ہے، اس کا اندازہ ہی نہیں کہ نظریے کا غلام نہ ہونا اور مسائل سے آزادانہ کھلا ڈلا تخلیقی معاملہ کرنا ہی تو مابعد جدید تخلیقی رویہ ہے۔ لیکن مابعد جدید سوچ یہ بھی کہتی ہے کہ تخلیقی معاملہ کتنا ہی آزاد کیوں نہ ہو، تخلیق زندگی کے بارے میں کچھ نہ کچھ انداز نظر ضرور رکھتی ہے۔ اور یہ انداز نظر اقداری ترجیحات پر مبنی ہوتا ہے۔ انھیں اقداری ترجیحات کا ایک نام آئیڈیولوجیکل موقف ہے۔ کوئی کتنا بھی آزاد کیوں نہ ہو کچھ نہ کچھ اقداری ترجیحی سوچ ضرور رکھتا ہے۔ گویا مابعد جدیدیت نظریہ نہیں، نظریوں کا رد ہے۔ دوسرے لفظوں میں آزاد تخلیقیت جس پر نئی پیڑھی زور دیتی ہے اس کا دوسرا نام مابعد جدیدیت ہے۔ اس اعتبار سے مابعد جدیدیت کی راہ ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں سے الگ ہے کہ مابعد جدیدیت کسی سکہ بند نظریے کو نہیں مانتی لیکن آزادانہ آئیڈیولوجی کے تخلیقی تفاعل کی منکر بھی نہیں۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کے بعد کے (یعنی مابعد جدید) ادب کی سب سے بڑی پہچان یہی ہے کہ اس میں سماجی سروکار ا کہرا اور سطحی نہیں کیونکہ وہ کسی پارٹی مینیفیسٹو کا محتاج نہیں بلکہ فنکار کی تخلیقی بصیرت کا پروردہ ہے۔ تعجب ہے کہ نئے ادبی رویوں کا یہ صریحی فرق مجھ کو تو صاف دکھائی دیتا ہے، میرے بعض سینئر ہم عصروں کو نہیں۔ ممکن ہے کہ میرا بھی اگر کوئی اسٹبلشمنٹ ہوتا تو مجھ کو بھی یہ فرق دکھائی نہ دیتا۔ ادب سود و زیاں کا کھیل نہیں۔ سچ بولنا یوں بھی خطرہ مول لینا ہے۔

——— گوپی چند نارنگ

پروفیسر صادق

افسانے کی تنقید اور گوپی چند نارنگ

اردو میں افسانوی ادب پر لکھی جانے والی تنقید کی رفتار ابھی بھی سست ہے۔ شاعری کے مقابلے میں افسانے کی تنقید ایک علیحدہ مذاق اور علیحدہ انداز نظر کا مطالبہ کرتی ہے۔ شاعری کی تنقید کی باقاعدہ تاریخ کو پورے سو برس ہورہے ہیں اور اس کی شعریات کا خاکہ بھی بڑی حد تک واضح ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید شعر کی ترقی کی رفتار میں کبھی کمی واقع نہیں ہوئی۔ فکشن کی تنقید زندگی کے جس گہرے مشاہدے اور مطالعے کا مطالبہ کرتی ہے ہمارے فکشن کے نقادوں میں بالعموم اس کا فقدان ہے۔ ان میں سے بعض نقاد صرف شاعری کے پیمانوں سے فکشن کو جانچتے ہیں اور پہلے سے یہ مفروضہ قائم کر کے چلتے ہیں کہ فکشن، شاعری کے مقابلے پر درجہ دوم کی چیز ہے دوسرے وہ نقاد ہیں جن کا مطالعہ جدید افسانہ یا ناول کی حد ہی تک ہوتا ہے یا گنے چنے جدید مغربی فکشن کو انھوں نے پڑھ رکھا ہے۔ مگر ہمارے افسانوی ادب کی وسیع ترین تاریخ ماقبلہ سے وہ بے خبر ہیں۔ انھیں فکشن کی تاریخ کا علم ہے نہ ان روایتوں کا جنھوں نے جدید افسانوی ادب تک کو متاثر کیا ہے۔

گزشتہ پچیس تیس برسوں میں جن جدید نقادوں نے اردو میں فکشن کی تنقید کو اعتبار کا درجہ عطا کیا ہے، ان میں گوپی چند نارنگ کا نام نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ گوپی چند نارنگ بنیادی طور پر فکشن ہی کے نقاد ہیں مگر بعد ازاں لسانیات کو انھوں نے اپنا اوڑھنا بچھونا بنا لیا۔ لسانیات سے ایک ربط خاص رکھنے کے باوجود انھوں نے فکشن کی تنقید سے منھ نہیں موڑا۔ ہندوستانی قصوں سے ماخوذ مثنویوں کا مطالعہ ایک تحقیقی مطالعہ تھا جس کے توسط سے وہ کلاسیکی مشرقی افسانوی ادب کے ان سلسلوں تک پہنچے تھے جن پر ہماری نظر بہت کم گئی تھی بلکہ یہ سلسلے وہ تھے جو آہستہ آہستہ ہماری یادداشتوں سے مٹتے جارہے تھے۔ دراصل انھیں

قصوں اور داستانوں کی چھان پھٹک کرتے ہوئے وہ پرانوں کی کہانیوں، کتھا سرت ساگر، طلسم ہوش ربا اور الف لیلیٰ وغیرہ جیسے عظیم ترین کلاسیکی اثاثے تک پہنچے اور ان چیزوں نے ان کی فکشن کی فہم کو وسیع کیا۔

گوپی چند نارنگ کے ان چند مضامین کو چھوڑ کر جو بطور مقدمہ لکھے گئے اور جن کا موضوع ہی کلاسیکی افسانوی ادب ہے، بیشتر مضامین جدید اردو افسانے پر لکھے ہوئے ہیں۔ جدید افسانے کو موضوع بحث بنانے کے معنی قطعی یہ نہیں ہیں کہ وہ اپنے پرانے سبق کو بھول گئے ہیں دراصل ان مضامین میں بھی وہ اپنے تجزیے کے دوران، ماضی میں دور بہت دور نکل جاتے ہیں۔ ان کے نزدیک ہمارے افسانوی ادب کی جڑیں، انھیں مشرقی سرزمینوں اور منطقوں میں پیوست ہیں۔ یہ وہ تخلیقی سرچشمے ہیں جن کے سوتے کبھی خشک نہیں ہو سکتے۔ حتیٰ کہ پریم چند کو بھی وہ اسی سلسلے کی ایک کڑی مانتے ہیں۔ "پریم چند کے اسلوب کا تعلق اس عظیم عوامی روایت سے ہے جو پراکرتوں کے سمندر منتھن سے برآمد ہوئی تھی اور جسے کھڑی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے"۔ ان خیالات کا ذکر انھوں نے انتظار حسین کے فکر وفن پر لکھے ہوئے مضامین میں بھی کیا ہے اور "بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں" میں بھی، نیا افسانہ روایت سے انحراف اور مقلدین کے لیے لمحہ فکریہ" اور "اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ: بلراج مین را اور سریندر پرکاش" میں بھی۔ ان مضامین میں بھی افسانوی اسالیب، زبان، تکنیک، مواد اور کرداروں پر بحث کرتے ہوئے تمثیل، استعارہ، علامت اور اساطیر کو بھی موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ مگر جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ ہمارے اکثر نقادوں کا موقف یہ رہا ہے کہ انھوں نے فکشن کو شاعری کے پیمانوں سے ناپنے اور جانچنے کی کوششیں کیں، نتیجتاً سارا فکشن ہی ان کی فہم سے بالاتر رہا۔ گوپی چند نارنگ نے تمثیل یا استعارے کے ذیل میں شاعری اور نثر یا شاعری اور فکشن کا موازنہ کرنے کی غلطی نہیں کی اور نہ یہ کیا کہ ایک کا قد بلند ثابت کرنے کی غرض سے دوسرے کا قد پست قرار دیا جائے۔ تمثیل، افسانوی ادب کا سب سے قدیم ترین وسیلۂ اظہار ہے۔ جدید اردو ادب میں اس کا سب سے طاقتور طریقے سے استعمال انتظار حسین کے یہاں ملتا ہے۔ انتظار حسین نے ہندو ایران سے عرب تک کی افسانوی روایات سے فائدہ اٹھایا ہے یونان اور مصر سے لے کر ہندو ایران تک کہانی کہنے کی مختلف تکنیکیں اور اسالیب ہیں۔ مگر یہ ساری تکنیکیں اور اسالیب

جو چرند پرند کی کہانیوں میں ہوں یا مذہبی اور نیم مذہبی حکایتوں میں باہمی سطح پر بڑی یکسانیت کے حامل ہیں۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ساری دنیا کی کہانیوں اور کتھاؤں کا سر چشمہ ایک ہی ہے۔ کہانیاں انسانی قبیلوں کی ہجرتوں کے ساتھ سفر در سفر کرتی رہیں ان میں ترمیم اور اضافے ہوتے رہتے ہیں جہاں پہنچتی تھیں وہیں کے عوامی کلچر میں رچ بس کرنئی ہو جاتی تھیں۔ صدیوں کے سفر نے ایک ایک کہانی کو کئی کئی کہانیوں میں بدل دیا ہے اور اب وہ تحریر میں سمٹ آئی ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے انتظار حسین کے فن پر بحث کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''برصغیر میں کہانی کی روایت کتھا کی روایت ہے۔ داستان نے بھی اس لحاظ سے اسی روایت کو آگے بڑھایا تھا کہ وہ سننے سنانے کی چیز ہے اس کے برخلاف بیسویں صدی میں افسانے کا سارا ارتقا ایک تحریری صنف کا ارتقا ہے۔ یہ لکھے اور پڑھے جانے کی چیز ہو کر رہ گیا تھا۔ انتظار حسین نے باصرہ کے ساتھ سامعہ کو پھر سے بیدار کیا ہے اور کہانی کی روایت میں سننے اور سنائے جانے والی صنف کے لطف کا ازسر نو اضافہ کیا ہے۔''

یہاں نارنگ صاحب ہمیں ہمارا بھولا ہوا سبق یاد دلا رہے ہیں کہ سننے اور سنانے کی روایت ہماری تہذیبی جڑوں میں گہری چلی گئی ہے۔ تحریر کو ہم دیکھ کر پڑھتے ہیں اور سوچ کر دیکھتے ہیں یعنی پڑھنے کے بعد ہم اپنی سوچ میں اس کے ڈرامائی عمل کو دیکھتے ہیں۔ جبکہ سننے کے ذریعے یا سننے کے دوران ہم سوچتے کم اور دیکھتے زیادہ چلے جاتے ہیں۔ اس قسم کے عمل سے جو لطف اور انبساط میسر آتا ہے وہ بھی فوری اور غیر آلودہ ہوتا ہے۔

نارنگ صاحب نے جہاں جہاں اساطیر، علامات، سامی و اسلامی روایات سے لے کر بودھی اور ہندوستانی و دیو مالائی حکایتوں اور ان کے پس منظر میں جدید افسانے کا سراغ لگایا ہے وہاں وہ محض قصہ گوئی کی تاریخ بیان نہیں کرتے بلکہ تاریخ سے پرے جا کر ان تہذیبی سر چشموں تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں جو صدیوں کے گرد و غبار میں اٹ گئے ہیں۔ بیدی کے فن کی اساطیری جڑوں میں ان کا رخ ہندو دیو مالا کی طرف ہے جب کہ انتظار حسین چوتھے کھونٹ میں، ان کے حوالوں کا دائرہ وسیع ہو کر پورے جنوب مشرقی ایشیا کو

اپنی حدوں میں سمیٹ لیتا ہے۔ صحیح تو یہ ہے کہ انھیں سرسری گزر جانے کا فن ہی نہیں آتا۔ مثلاً انتظار حسین کی کہانی ''کشتی'' کا تجزیہ کرتے ہیں تو نسل انسانی کی تباہی و بربادی اور اس کی بقا کے مسئلے سے جوڑ دیتے ہیں۔ پھر سامی، انجیلی اور اسلامی روایت میں اس کے آثار تلاش کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

لگتا ہے کہ یہ روایت دو ہزار سال مسیح سے قبل سمیری SUMERIAN اور عبرانی قصوں سے شروع ہوئی اور دنیا کی تہذیبوں میں پھیل گئی DEUCALION کے یونانی قصے بھی اسی سے متاثر ہوئے اور سنسکرت میں منو کی روایت بھی انھیں قصوں سے چلی ہوگی۔ ان سب کی پشت پر غالباً وہ زبردست تاریخی سیلاب رہا ہوگا جس میں پورا EUPHRATESTIGRIS دوآبہ غرق ہو گیا ہوگا اور جس کے ۱۹۰۰ سالہ قبل مسیح کے قدیم آثار میسوپوٹومیہ کی کھدائی میں دریافت ہو چکے ہیں''۔

دیگر افسانوں کے تجزیوں میں بھی نارنگ صاحب کا یہی انداز ہے۔ تاریخ، تہذیب، اساطیر، رسومات اور لوک روایات، نارنگ صاحب کی خاص دلچسپی کے محور ہیں۔ انتظار حسین اور بیدی کے افسانوی فن پر جو مضامین ہیں وہ اسی لیے انتہائی معنی خیز، علم افزا اور معلومات افزا ہیں کہ ان میں نارنگ صاحب کے مطالعات کا بھی نچوڑ آ گیا ہے۔ ان مطالعات اور نتائج سے ہمیں یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ کہانی کی طرح ساری انسانیت ایک ہی سرچشمے سے خلق ہوئی ہے۔ تہذیب اپنی انتہا میں واحد ہے جس کی اکائی انسان اور صرف انسان ہے۔

گوپی چند نارنگ نے جدید افسانے پر گفتگو کرتے ہوئے بعض نئے سوالات بھی اُٹھائے ہیں بعض پرانے شکوک رفع بھی کیے ہیں اور خاص طور پر ان نقادوں پر سخت گرفت بھی کی ہے جو جدیدیت کے ایک مخصوص تصور کے مطابق محض تجرید اور علامت ہی کو جدید افسانے کی اصل خوبی اور انفرادیت مانتے ہیں۔ حقیقت اور حقیقت نگاری کے نام ہی سے انھیں چڑ ہے۔ نارنگ صاحب نے اس قسم کے مغالطوں کو بھی مقدور بھر دور کرنے کی مخلصانہ سعی کی ہے۔ ان کے خیالات کے مطابق افسانے کا نہ تو کوئی ایک اسلوب ہے اور نہ

کوئی ایک تکنیک، ہر کہانی اپنی تکنیک آپ لے کر وجود میں آتی ہے۔ کہانی کاروں کو نہ تو کردار سے کد ہونی چاہیے اور نہ حقیقت کے عام یا خاص مفہوم سے "نیا افسانہ، علامت تمثیل اور کہانی کے جوہر" میں انھوں نے اپنے ایک پرانے سوال کو دھرایا ہے، جو خود کئی سوالات کا مجموعہ ہے اور پھر اس کا جواب بھی خود ہی فراہم ہو سکتے ہیں اور ہوئے ہیں اس لیے میں اسے مکمل صورت میں رقم کرنا چاہوں گا۔ وہ لکھتے ہیں۔

> "نئے افسانے میں نئے افسانہ نگار کی اصل بغاوت کس سے تھی خطابت، رومانیت، جذباتیت اور فارمولا زدہ کہانی سے، سیاہ و سفید کی سطحیت سے متوسط طبقے کی کھوکھلی اخلاقیت سے، نظریہ بازوں کی اشتہاریت سے اور خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری، سطحی اور یک طرفہ ترجمانی سے یا اجتماعی لاشعور کے نہاں خانوں میں پڑی بھولی بسری کتھا اور کہانی کی روایت سے بھی، جو انسانی زندگی کے صدیوں کے ارتقائی تجربوں کو پیش کرتی ہے اور فطرت کے بھیدوں کو فاش کرتی ہے؟"

جدید افسانہ جس طرح علامت یا تجرید کے نام پر ایک گورکھ دھندا بنتا جا رہا تھا اور اس طرح کئی نوجوان افسانہ نگاروں کی بہترین صلاحیتیں مسمار ہوتی جا رہی تھیں، نارنگ صاحب نے بروقت یہاں ایک دکھتی رگ پر ہاتھ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے اپنے ہی اٹھائے ہوئے سوال کا بڑا کافی و شافی جواب ان لفظوں میں دیا ہے:

> "میرا معروضہ یہ تھا کہ وہ افسانہ نگار جن کے تجربے کی شدت یا احساس و شعور کی پیچیدگی اس کا تقاضا کرتی ہے وہ تو علامتی کہانی لکھیں گے ہی، ورنہ کیا ضروری ہے کہ وہ افسانہ نگار بھی جو سیدھی سادی کہانی لکھنے پر بھی قادر نہیں، وہ بھی علامتی کہانی کے چکر میں ایسی تحریروں کے انبار لگا دیں، جو کھینچ تان کر بھی نہ کہانی کہی جا سکتی ہیں اور نہ انشائیہ نہ کچھ اور"۔

ہمیں یہاں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ جدیدیت کی تحریک کو پروان چڑھانے میں اور اسے استحکام بخشنے میں نارنگ صاحب کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے۔ باوجود اس کے انھوں نے

جدیدیت کے نام پر لکھے ہوئے ایسے افسانوں کو افسانہ ماننے سے انکار کر دیا کہ ادب کے کسی زمرے ہی میں نہیں آتے ان کا یہ مضمون ۱۹۸۰ میں شائع ہوا تھا۔ نارنگ صاحب کے اٹھائے ہوئے سوالات کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہمارے افسانہ نگاروں کی ایک بڑی تعداد نے گورکھ دھندے والی کہانیاں لکھنا تقریباً ترک کر دیں۔ گزشتہ دس بارہ برسوں کے دوران لکھے ہوئے اردو افسانے اپنی تکنیکیوں کے لحاظ سے مختلف ہیں مگر ان میں زندگی کی شیرینی اور زہر پوری طرح رواں دواں دکھائی دیتا ہے۔ نئے افسانہ نگاروں نے حقیقت اور علامت کے مابین تفریق کی کوئی بنیاد قائم نہیں کی ہے ایک حقیقت نگاری کی کہانی علامتی بھی ہو سکتی ہے اور ایک علامتی کہانی میں حقیقت نگاری کا جوہر بھی ہو سکتا ہے۔ نارنگ صاحب نے ان مفروضاتی حد بندیوں کو یہ کہہ کر پوری طرح مسمار کر دیا ہے :

> ''کہانی خواہ علامتی ہو یا حقیقت نگاری کی، میری حقیر رائے ہے کہ اصل مسئلہ اس کی اکہری سطح یعنی معنوی سطحیت یا معنیاتی تہ داری کا ہے اور...... یہ کام تخلیقی رویے اور زبان کے استعاراتی تفاعل کا ہے جو تمثیل کا بھی راز ہے اور علامت کا بھی اگرچہ اس کی توسیع اور ترفع الگ الگ طور پر ہوتا ہے اور یہ بہت کچھ فنکار کی اپنی ذہنی اور تخلیقی صلاحیت پر منحصر ہے۔ ایک نہایت معنی خیز علامت ایک معمولی فن کار کے ہاتھوں نہ صرف اپنا منھ چڑانے لگتی ہے بلکہ مہمل بن کر رہ جاتی ہے، دوسری طرف حقیقت نگاری کی کہانی میں خواہ علامت کا استعمال شعوری سطح پر نہ ہوتا ہم اگر فنکار کو بیانیہ اور اس کی معنیاتی انسلاکات پر قدرت حاصل ہے تو اس میں سے از خود علامتی مفاہیم کی شعاعیں پھوٹنے لگتی ہیں''۔

نارنگ صاحب کا سارا زور استعاراتی تفاعل پر ہے۔ یعنی کہانی اپنی پہلی سطح پر کہانی ہوتی ہے مگر اس کی دوسری سطح جو لفظوں کی تہہ میں چھپی ہوتی ہے وہ معنی کی سطح ہوتی ہے اور اسی سے گہرے معنی یا ایک سے زیادہ معانی قائم ہوتے ہیں لفظوں کے علامتی اور استعاراتی تفاعل سے ایک طرف یہ عمل شعوری طور پر وارد ہوتا ہے تو دوسری طرف یہ از خود بھی رونما ہوتا ہے۔ فن کار کی اپنے فن پر قدرت ضروری ہے اگر یہ نہیں تو بقول نارنگ صاحب نہ تو حقیقت نگاری کی کہانی محض حقیقت نگاری کی ہونے کے باعث بڑی کہانی

ہو سکتی ہے اور نہ علامتی افسانہ محض علامت کی بنیاد پر بڑا افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے اسی خیال کو انھوں نے دوسرے لفظوں اور بعض نئے استدلال کے ساتھ ''افسانہ نگار پریم چند'' میں بھی دہرایا ہے۔ جدیدیت کی بلند بالا آوازوں کے درمیان پریم چند صرف ہماری نصابی ضرورت بن کر رہ گئے تھے۔ نصاب کے باہر ان کے پڑھنے اور ان پر غور و فکر کر کے لکھنے والوں کا قحط سا پڑ گیا تھا۔ پریم چند پر لکھنے کے معنی پس ماندگی ذہن کے تھے۔ عین اسی زمانے میں گوپی چند نارنگ نے سب سے الگ ڈگر بنائی اور پریم چند کو نئے استدلال کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی۔ یہاں بھی ان کا مقدمہ یہی ہے کہ ایک حقیقی فن کار کا فن کبھی ضائع نہیں ہوتا۔ اس کے تخیل کا جوہر چیزوں کو اس طرح رقم کر دیتا ہے کہ وہ تخلیقی سطح پر امر ہو جاتی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''پریم چند انسانی نفسیات کا شعور رکھتے تھے ان کے پاس صرف ایک دردمند اور انسان دوست دل ہی نہیں، حقیقت کو پہچاننے والی نظر اور اسے بیان کرنے والا قلم بھی تھا۔ سچا فن کار جس طرح حقیقت کی بازیافت کرتا ہے، تخیل کی سطح پر اس سے جس طرح چراغ روشن کرتا ہے اور گزراں حقیقت کی تقلیب کر کے اسے جس طرح فنکارانہ چابک دستی سے تخلیقی سطح پر زندہ جاوید کر دیتا ہے، پریم چند کے یہاں اس کی مثالوں کی کمی نہیں''۔

پریم چند کے فکر و فن پر یہ قطعی اور دوٹوک رائے جو ایک صاحب وژن فکشن کا نقاد ہی دے سکتا ہے۔ نارنگ صاحب کی تحریریں بے اثر ثابت نہیں ہوئیں۔ انھوں نے ۱۵۔۲۰ برس پہلے جن اندیشوں کی طرف اشارے کیے تھے، جن مغالطوں کی سمت توجہ دلائی تھی، جن شبہات کا اظہار کیا تھا ان کی طرف نوجوان نسلوں نے خاطر خواہ توجہ کی ہے جن حضرات نے ان کے قائم کیے گئے سوالات اور دلیلوں کو کوئی اہمیت نہیں دی تھی وہ بھی یہ تسلیم کرنے لگے ہیں کہ افسانے کو اظہار کے بہت سے طریقوں میں سے کسی ایک طریقے کی کھونٹی سے نہیں باندھا جا سکتا۔ افسانہ نگار کا تخیل ہی رسا نہیں ہے اور وہ زبان و بیان پر بھی قدرت نہیں رکھتا نیز وہ معنی کے کھیل سے بھی واقف نہیں ہے تو ہر اظہار کے صیغے میں اس کا فن کم عیار اور کم مایہ ہی ثابت ہوگا۔

O

انیس اشفاق

ادب شناسی کا ایک نیا رُخ

ادب میں نئے نظریوں کی ضرورت اس وقت ہوتی ہے جب یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ ادب کی نوعیت و ماہیت کو سمجھنے میں اب پرانے نظریوں سے زیادہ کام نہیں لیا جاسکتا۔ ارسطو کی 'شعریات' اس وقت وجود میں آئی جب یونانی ادب کو پرکھنے کے اصول موجود نہیں تھے۔ حالی کے مقدمے کے سامنے آنے کا سبب بھی یہی تھا کہ مقدمے سے قبل اُردو میں شعروادب کی تفہیم کا کوئی باقاعدہ پیمانہ نہیں تھا۔ اس لیے مغربی ادب اور اُردو شاعری کو برسوں انہیں کتابوں کے مقرر کیے ہوئے معیاروں کے ماتحت پرکھا جاتا رہا۔ ادب و تنقید کے میدانوں میں اہم ترین مقصد انجام دینے اور ایک زمانے تک مقبول و معروف رہنے کے باوجود آج نہ تو شعریات کے اصول پوری طرح کام میں لائے جاسکتے ہیں، نہ مقدمے کے معیار ہی اتنے کارآمد رہ گئے ہیں دراں حالے کہ دونوں کتابوں کی اہمیت و معنویت سے اب بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ شعریات کے بعد مغرب کو بھی نئے اصولوں کی ضرورت محسوس ہوئی اور مقدمے کے بعد اُردو تنقید کو بھی نئے معیاروں کی جستجو ہوئی۔ فکری اور ادبی نظریوں میں تبدیلی انسان کے بیدار مغز اور تازہ کار ہونے کی دلیل ہے۔ اس تبدیلی سے جہاں فکرونظر کے نئے آفاق و جہات سامنے آتے ہیں وہاں یہ بھی معلوم ہوتا رہتا ہے کہ ذہنوں کی بلاغتوں میں کتنی ترقی ہورہی ہے۔ اس لیے نظریوں میں تبدیلی کا استقبال ہم پر لازم ہے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ کوئی نظریہ کتنے زمانے تک کارگر رہتا ہے اور اس میں اپنے زمانے کے ادب کی افہام و تفہیم و رہنمائی کا دم کتنا ہے۔ بعض نظریے جنم لیتے ہی دم توڑ دیتے ہیں، بعض کچھ زمانے تک قائم رہتے ہیں اور بعض اپنے امکانات کی وسعتوں کی بنا پر بہت دور تک ہماری راہیں روشن کرتے ہیں۔ ان کے قیام و ثبات کا فیصلہ آنے والا زمانہ

کرتا ہے۔

یوں تو ہر نظریہ اس دعوے کے ساتھ وجود میں آتا ہے کہ اس میں نہ صرف سابقہ نظریوں کو مسترد کر دینے کی صلاحیت ہے بلکہ آئندہ بھی اسے آسانی سے بے دخل نہیں کیا جا سکتا۔ حالی کے زمانے کے لوگ یہ سوچنا بھی گناہ سمجھتے ہوں گے کہ مقدمے کے مشتملات آگے چل کر اپنا اعتبار کھو بیٹھیں گے اور آنے والی نسلیں حالی کے بنائے ہوئے معیاروں میں سے بیشتر کا مذاق اُڑائیں گی۔ اسی طرح ترقی پسند تنقید کے معیار یہ تسلیم کرنے کو تیار نہ ہوئے ہوں گے کہ اس تنقید کے اصول بہت دور تک ادب وتنقید کا ساتھ نہ دے سکیں گے اور زمانہ بدل جانے پر اپنی مقبولیت گنوا بیٹھیں گے۔ انہیں کیا معلوم تھا کہ آئندہ کے ادب کا منظر نامہ نئی تنقید کے ذریعہ مرتب کیا جائے گا۔

کم وبیش تیس سال تک ادب کے میدان پر حاوی و نافذ رہنے کے بعد اب نئی تنقید کے بارے میں بھی کچھ حلقوں کی طرف سے کہا جانے لگا ہے کہ نئی ادبی صورتِ حال کا جائزہ لینے کے لیے اس تنقید سے زیادہ کام نہیں لیا جا سکتا۔ اسی لیے بعض لوگوں کو اس تنقید کے اصولوں پر نظر ثانی کی ضرورت محسوس ہو رہی ہے۔ ایسا اس لیے بھی ہو رہا ہے کہ ادب اور فلسفے کا عالمی منظر نامہ تیزی سے تبدیل ہو رہا ہے۔ نئے نظریے پرانے نظریوں کی معقولیت پر سوال قائم کر رہے ہیں اور انہیں از کار رفتہ سمجھ کر ادب وتنقید کی میزان سے بے دخل کر رہے ہیں۔ نیز ادب کی نوعیت و ماہیت اور زبان و معنیٰ کے رشتوں کے بارے میں نئی بصیرتیں سامنے لائی جا رہی ہیں۔

علم و ادب کی میزان میں فکر ونظر کے جہات جتنے کھلتے جاتے ہیں اسی قدر نظریے بھی وضع ہوتے جاتے ہیں۔ علوم کے بڑھتے ہوئے دائرے کسی ایک نظریے کی گرفت میں تادیر نہیں رہ سکتے اسی لیے ہمیں نئے نظریوں کی ضرورت پڑتی رہتی ہے۔ لیکن یہ نئے نظریے ایک دم سے وجود میں نہیں آتے۔ ان کی تشکیل میں ہمیں اپنے علمی سرمائے کا از سرِ نو جائزہ لینا پڑتا ہے۔ اس جائزے میں ہمیں اس بات کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے کہ روایت سے استفادہ کس کس طرح اور کن کن مقامات پر کیا جا سکتا ہے۔ سابقہ علمی روایت کو نظر میں رکھنا اس لیے بھی ضروری ہوتا ہے کہ نظریہ سازی کے عمل میں نتائج اخذ کرتے وقت کسی طرح کا التباس یا تضاد نہ پیدا ہونے پائے۔ اُردو میں جن اہم نقادوں نے اس طرح کا عمل

انجام دیا ہے انھوں نے ان باریکیوں اور نزاکتوں کا پورا خیال رکھا ہے۔ اسی لیے ان کے اخذ کیے ہوئے نتائج کو ہماری تنقید میں اہمیت اور مقبولیت حاصل ہوئی ہے لیکن جہاں اس طریقِ کار سے روگردانی کی گئی ہے وہاں نتائج میں انتشار قدم قدم پر نظر آتا ہے۔ اس لیے نظریہ سازی کا عمل آسان نہیں ہے۔ مطالعہ، محنت اور ذکاوت کے بغیر کام انجام نہیں پاسکتا۔

تیرہ ابواب پر مشتمل ۵۹۰ صفحات کو محیط اور ایک سو سے زیادہ شقوں کے ذریعے بحث کے خطوط کو متعین کرنے والی زیرِ نظر کتاب میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے 'ساختیات' پس ساختیات اور مشرقی شعریات سے متعلق نظریوں کی وضاحت میں جس مطالعے، محنت اور ذکاوت کا ثبوت دیا ہے اسے اُردو تنقید ہمیشہ قدر کی نگاہ سے دیکھے گی۔

اس کتاب کو پروفیسر نارنگ نے تین ذیلی کتابوں میں تقسیم کیا ہے اور مباحث کو اس طرح ترتیب دیا ہے کہ ہر کتاب کو ایک موضوع سے مخصوص کیا ہے اور اس موضوع کی وضاحت کے لیے مختلف ابواب قائم کیے ہیں۔ قائم کیے ہوئے ابواب کی مختلف شقیں ہیں، ہر شق اپنے باب کے ضمنی مباحث کی وضاحت کرتی ہوئی بالآخر اپنے بنیادی موضوع کی تہیں کھول دیتی ہے اور یوں مباحث کے سلسلوں میں کوئی پیچ پیدا نہیں ہونے پاتا۔ مباحث کی اس مرحلہ وار اور منطقی ترتیب کا ایک فائدہ یہ بھی ہوا ہے کہ صاحبِ کتاب نے اپنے مبحث کو جس طرح ہم تک منتقل کرنا چاہا ہے اسی طرح وہ ہم تک منتقل ہوا ہے۔ بالغ نظر اور بلند پایہ نقاد ہونے کی بنا پر پروفیسر نارنگ اس نکتے کو اچھی طرح سمجھتے ہیں کہ دقیق موضوعات پر گفتگو کرتے وقت ابہام اور اشکال سے کیونکر بچا جاسکتا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ دقیق موضوع فی نفسہٖ پڑھنے والے کو مشکل معلوم ہو اور اس کو سمجھنے کے لیے جس ذہنی کاوش کی ضرورت ہے، پڑھنے والا اس سے پہلوتہی کرے اور ترسیل کی ناکامی کا الزام خواہ مخواہ مصنف کے سر آئے۔

اپنی کتاب میں ایک مستحکم نظریاتی نظام قائم کرنے کے لیے پروفیسر نارنگ نے مغربی اور مشرقی شعریات کے سرچشموں تک نہ صرف رسائی حاصل کی ہے بلکہ انہیں اپنی فکر کا جز بنا کر اپنے قائم کیے ہوئے نظام کا جواز بھی فراہم کردیا ہے۔

بیسویں صدی میں علوم و افکار میں جو انقلاب برپا ہوا ہے اس کی گونج ادب کا

ادنیٰ طالبِ علم بھی سنتا رہا ہے۔ اس صدی کی ایک خصوصیت یہ بھی رہی ہے کہ جس تیزی سے ایک نظریہ وجود میں آ کر مقبول ہوا اسی تیزی سے فرسودہ ہو کر قریب قریب معدوم ہو گیا۔ اب یا تو ہم یہ تسلیم کریں کہ یہ نظریے اپنی تشکیل کے وقت مستقبل کے تمام امکانات کا احاطہ کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ اسی لیے ان میں دیر تک قائم رہنے کی صلاحیت نہیں رہتی یا نئی بصیرت سابقہ نظریے کے احاطہ میں آئے ہوئے امکانات کے زاویے بدل دیتی ہے۔ اس لیے پرانی بصیرت ہمارے لیے زیادہ کارآمد نہیں رہتی۔ چنانچہ ان امکانات کا احاطہ کرنے کے لیے ہمیں پھر نئی بصیرت سے کام لینا پڑتا ہے۔

اپنی کتاب کو مستقل شکل دینے سے قبل پروفیسر نارنگ نے شاید اسی نکتے کو نگاہ میں رکھا ہے کہ اب امکانات کے زاویے بدل گئے ہیں اس لیے نئی بصیرت کے ساتھ ان کا مطالعہ کیا جائے۔ اسی مقصد کے تحت انھوں نے ادب وتنقید کے تین میدانوں کو محیط اپنی تین کتابوں کو ایک معنوی سلسلے میں پرو کر نئی بحثوں کا آغاز کیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اس معنوی سلسلے کی وضاحت اس طرح کی ہے:

> ''ساختیات اور پس ساختیات میں رشتہ تقدم وتاخر ہی کا نہیں بلکہ ساختیات ہی کے بعض مقدمات سے پس ساختیات میں گریز کیا گیا ہے یا ان کی اس حد تک تقلیب کی گئی کہ ترجیحات بدل گئیں۔ اس لیے جب تک ایک کو نہ سمجھیں دوسرے کو پوری طرح نہیں جان سکتے۔ چنانچہ پہلی کتاب تمام وکمال کلاسیکی ساختیات کے لیے وقف ہے۔ جس میں ابتدائی تعارف کے بعد ساختیات کی لسانیاتی بنیادوں، روسی ہیئت پسندی اور فکشن کی شعریات اور شعریات سے متعلق تمام بنیادی مباحث کو سمیٹ لیا گیا ہے......یہ مطالب اگر ذہن نشین نہ ہوں گے تو کتاب دو اور کتاب تین کے مباحث پر گرفت نہ رہ سکے گی''۔

تینوں کتابوں کے مباحث مل کر پروفیسر نارنگ کے اصل نظریے کو مستحکم کرتے ہیں۔ پہلی کتاب میں ساختیات اور اس کے متعلقات سے تفصیلی بحث کی گئی ہے۔ ساختیات پروفیسر نارنگ کا اصل موضوع ہے۔ اس میدان میں کوئی دوسرا اُن کا مدمقابل نہیں ہے اس

لیے اس موضوع کو جس طرح وہ سمجھا سکتے ہیں کوئی دوسرا نہیں سمجھا سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اس کتاب میں ساختیات پر گفتگو کرتے وقت پڑھنے والے کو ساختیات کے ہر رُخ سے واقف کرادیا ہے۔ بقول پروفیسر نارنگ اس کتاب کا مرکزی حصہ وہی ہے جس میں سوسیئر کے خیالات سے بحث کی گئی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اپنے اصل نظریے کی خشتِ اوّل دراصل یہیں رکھ دی ہے۔ انھوں نے سوسیئر کے فلسفۂ لسان کے ضمن میں زبان کے جس ماڈل (نشان = معنی نما رتصورِ معنی) کو پیش کیا ہے اس نے اصل مباحث کے دوسرے دروازوں کو وا کردیا ہے، اس ماڈل کی رو سے ''زبان میں لفظ معنی رکھتے ہیں اور زبان میں معنی رشتوں کے جامع نظام کی بدولت پیدا ہوتے ہیں'' اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے اس کتاب کے دوسرے باب میں ساختیات کی لسانیاتی بنیادوں سے بحث کی ہے اور سوسیئر کا یہ موقف بیان کیا ہے کہ ''زبان تسمیہ یعنی اشیا کو نام دینے والا نظام نہیں ہے بلکہ زبان افتراقات کا نظام ہے جس میں کوئی مثبت عنصر نہیں ہے''۔ وہ کہتے ہیں کہ ''ساختیات کے بنیادی اصول سوسیئر کے خیالات پر مبنی فلسفۂ لسان سے ماخوذ ہیں''۔ پھر وہ سوسیئر کے تصوّرِ لسان کی دو اہم اصطلاحوں لانگ اور پارول کے مفاہیم پر گفتگو کرتے ہوئے دونوں کے فرق کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں:

> ''بقول سوسیئر لانگ اور پارول میں فرق یہ ہے کہ زبان کا جامع نظام (جو زبان کی کسی بھی فی الواقعہ مثال سے پہلے موجود ہے) لانگ ہے اور تکلم یعنی بولا جانے والا کوئی بھی واقعہ پارول ہے جو زبان کے جامع نظام کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا اور اس کے اندر خلق ہوتا ہے''۔ (ص ۶۱)

ان میں سے لانگ تجرید سے عبارت ہے اور پارول واقعے سے۔ آگے چل کر ان اصطلاحوں کے ضمن میں پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں کہ:

> ''اس حقیقت کے شعور نے کہ زبان ایک مجرد نظام ہے جو کُلّی حیثیت سے کہیں ایک جگہ نظر نہیں آتا لیکن انفرادی تکلم میں تھوڑا بہت ظاہر ہوتا رہتا ہے، جدید لسانیات کے آئندہ سفر کی راہ کا تعین کردیا۔''

سوسیئر کے فلسفۂ لسان کے مزید پہلوؤں کو روشن کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ سوسیئر کے اس نکتے کو نمایاں کرتے ہیں کہ ''زبان نشانات کی رو سے کام کرتی ہے۔ یہ دراصل نشانات کا نظام ہے جو تصورات کو ظاہر کرتے ہیں''۔ (ص ٦٧)

اپنے فلسفیانہ نکات کی مدد سے سوسیئر جس حقیقت پر اصرار کرتا ہے اسے پروفیسر نارنگ نے ان لفظوں میں بیان کیا ہے:

''لسانی ساختیں بند، خود کفیل اور اپنے قوانین کو خود طے کرنے والی یعنی خود مختار ہوتی ہیں''۔ (ص ٧٢)

یہاں تک پہنچتے پہنچتے پروفیسر نارنگ آئندہ ابواب میں آنے والے مباحث کے خطوط متعین کر دیتے ہیں۔ اس پہلی کتاب کے بقیہ ابواب یعنی ''روسی ہیئت پسندی'' فکشن کی شعریات اور ساختیات'' اور ''شعریات اور ساختیات'' وغیرہ اگرچہ کہ ساختیات اور شعریات سے متعلق بہت سے نئے نکتوں کی وضاحت کرتے ہیں لیکن اصلاً یہ مصنّف کی پہلی کتاب کے ابتدائی مبحث ہی کی توسیع معلوم ہوتے ہیں۔

''روسی ہیئت پسندی'' میں پروفیسر نارنگ نے سات شقوں میں شعریات بالخصوص فکشن کی شعریات سے متعلق روسی ہیئت پسندوں کے مباحث کا احاطہ کیا ہے اور شکلووسکی کے نظریۂ نامانوسیت (DEFAMILIARISATION) سے خاطر خواہ بحث کی ہے۔ ''جس کی بدولت ادب میں غیر ادبی مواد کی فنی تقلیب ہو جاتی ہے''۔ بقول ڈاکٹر نارنگ ''اس فنی عمل سے خارجی حقائق کے تئیں ہمارا ذہنی رویہ بدل جاتا ہے اس لیے کہ ہمارے روزمرّہ کے وہ محسوسات و معمولات جس کے ہم عادی ہو چکے ہیں، دب جاتے ہیں اور فنی ہیئت اپنی طرف متوجہ کر کے ان پر غالب آ جاتی ہے۔ (ص ٩٠)

پلاٹ اور کہانی کے فرق کی بحث بھی اس باب کا اہم حصہ ہے۔ اسی باب کی چھٹی شق میں پروفیسر نارنگ نے باختن اسکول کے نظریات کا نچوڑ پیش کر دیا ہے۔ مارکسزم سے ان نظریات کی نسبت کو ظاہر کرتے ہوئے اور میخائل باختن کے تصورات کے اہم نکات کا جائزہ لیتے ہوئے انھوں نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ''ادبی متن کی آزادی، تہہ داری اور کثیر الصوتیت پر زور دے کر باختن نے آنے والوں کے لیے غور و فکر کی راہ کھول دی''۔ (ص ١٠١)

اس کتاب کا چوتھا باب ''فکشن کی شعریات اور ساختیات'' خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ اُردو کو فکشن کے جو دو تین نقاد اب تک میسر آئے ہیں ان میں پروفیسر نارنگ کا نام بہت نمایاں ہے۔ انھوں نے نہ صرف فکشن کی شعریات کو مرتب کرنے کا کام انجام دیا ہے بلکہ اپنے تفصیلی تجزیوں کے ذریعہ اس شعریات کا عملاً استعمال بھی کیا ہے۔ اُردو فکشن کی بہت سی بحثوں کا آغاز بھی پروفیسر نارنگ ہی کی تحریروں سے ہوا ہے۔ اس لیے اس موضوع پر جامعیت کے ساتھ لکھنا انہیں کا حق ہے۔ یہاں اس موضوع کی اہمیت اس اعتبار سے ہے کہ اسے انھوں نے اپنے مسلسل مبحث کا سلسلہ بنا کر پیش کیا ہے۔ آزادانہ طور پر بھی اس کی اہمیت مسلّم ہے لیکن پہلے سے قائم کیے ہوئے مبحث کا سلسلہ بن کر یہ باب پروفیسر نارنگ کے نظریے کو اور استحکام عطا کرتا ہے۔ ان کے خیال میں ''بیانیہ کی مختلف اقسام کا مطالعہ ساختیات کے لیے خاص کشش رکھتا ہے اور ساختیاتی مفکرین نے اس چیلنج کو قبول کیا ہے''۔ (ص ۱۰۶)

ان مفکرین نے بیانیہ کے ساختیاتی مطالعے کے جو معیار قائم کیے ہیں، اس باب میں ان کا تفصیل سے جائزہ لیا گیا ہے اور ان کے مطالعے کے قریب قریب سبھی قابلِ ذکر اجزا کو جمع کر دیا گیا ہے۔ یہی نہیں پروفیسر نارنگ نے اس مطالعے میں ہر مفکر کی خصوصیت کو بھی ظاہر کر دیا ہے مثلاً اگر ولادمیر پروپ اپنے معیار مقرر کرتے وقت روسی لوک کہانیوں کے پسِ منظر میں کہانی کی ہیئت سے بحث کرتا ہے تو لیوی اسٹروس لوک کہانی کی اصل سے یعنی متھ سے جس سے چھوٹی بڑی لوک کہانیاں وجود میں آتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے دونوں مفکرین کے طریقِ کار کی وضاحت کرتے ہوئے ان کے بنائے ہوئے معیاروں کے امتیازات کو بھی نمایاں کر دیا ہے۔ اس پوری بحث میں نارتھروپ فرائی کو پروفیسر نارنگ جس مقام پر لائے ہیں اس کی تاویل انھوں نے اس طرح کی ہے:

> ''فرائی کی حیثیت ولادمیر پروپ اور لیوی اسٹروس کے بعد اور گریما، تودوروف، اور ژینت سے پہلے ایک جزیرے کی سی ہے۔ اس نے ادبی تنقید کو جو سسٹم دینے کی کوشش کی، اس کا کوئی واضح تعلق پہلے آنے والوں یا بعد میں جانے والوں سے نہیں ہے، اس لیے فرائی کا ذکر الگ سے کرنا ہی مناسب ہے''۔ (ص ۱۱۷)

فرائی نئی تنقید کے انتہائی ذہین، کھرے اور بااثر نقادوں میں سے ہے۔ وہ مغربی تنقید میں موجود التباسات اور تضادات سے پریشان تھا اس لیے طریق کار کی سطح پر اس نے تنقید کو نظم وضبط عطا کیا اور اس بات کا مطالبہ کیا کہ تنقید میں کام آنے والے علوم میں باہمی ربط ہونا چاہیے۔ تنقید کی دُنیا میں متنازع ہونے کے باوجود اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ فرائی نے اپنے افکار ونظریات کے ذریعے جن نئی معنویتوں کو نمایاں کیا اُن پر فرائی سے قبل اس طرح کسی نے غور نہیں کیا تھا۔ اس لیے فرائی کو بیسویں صدی کی ادبی تنقید میں خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ غالباً اسی لیے پروفیسر نارنگ نے فکشن کی شعریات کو موضوع بحث بناتے وقت فرائی پر الگ سے گفتگو کی ہے اور ادب کی تفہیم کے لیے اس کی دو مشہور اصطلاحوں CENTRIPETAL اور CENTRIFUGAL کا صحیح ترجمہ کرکے ان کے مفاہیم کو واضح کیا ہے اور اسی کے ساتھ فکشن کا محاکمہ کرنے کی غرض سے فرائی نے جن دو نظاموں (SYSTEM OF MODES) اور (SYSTEM OF FORMS) کو وضع کیا ہے ان کا بھی معنوی جائزہ لیا ہے۔

اس کتاب کے پانچویں اور آخری باب ''شعریات اور ساختیات'' میں پروفیسر نارنگ نے رومن جیکب سن کا خصوصیت سے ذکر کیا ہے اور ساختیاتی شعریات سے متعلق اس کے نظریات کا احاطہ اس طرح کیا ہے کہ قائم کیے ہوئے مبحث کے خطوط اور زیادہ واضح ہوجائیں۔ سوسیئر نے کلمے کی افقی اور عمودی جہت کے بارے میں جو کچھ کہا تھا جیکب سن نے اس کی توثیق وتوسیع کرتے ہوئے اسے ساختیاتی شعریات کے بنیادی اصول کے طور پر استعمال کیا اور اس کی مزید توضیح اس طرح کی:

> ''زبان کی افقی جہت اور عمودی جہت صرف کلمے ہی کی سطح پر کارگر نہیں بلکہ یہ فرق زبان کا بنیادی CUT ہے اور انسان کی ساری لسانی سرگرمی اس کی رہینِ منت ہے''۔ (ص ۱۳۵)

پروفیسر نارنگ جیکب سن کے اس بیان کو اس کے نظریات کی روشنی میں اور زیادہ واضح کرتے ہیں اور ہمیں بتاتے ہیں کہ ''جیکب سن نے اس دریافت کی مدد سے ساختیاتی شعریات کی ایک بنیادی جہت کی تشکیل کی اور بتایا کہ لفظوں کے رشتوں کا یہی فرق شعریات کی کارکردگی بھی متعین کرتا ہے''۔ (ص ۱۳۷)

جیکب سن نے اس قول کی شرح کے لیے جن دو اصطلاحوں METAPHOR اور METONYMY کا استعمال کیا ہے، پروفیسر نارنگ ان کی صراحت کے ذریعے بتاتے ہیں کہ یہ اصطلاحیں کس طرح اُردو کے اشاراتی الفاظ کا احاطہ کرتی ہیں پھر وہ جیکب سن کا یہ نکتہ بھی بیان کرتے ہیں کہ ''تخلیقی زبان اپنا اظہاری قالب تراشنے کے لیے انتخابی محور (استعاراتی جہت) اور ارتباطی محور (انسلاکی جہت) دونوں سے زیادہ کام لیتی ہے۔''

(ص ۱۴۰)

ساختیاتی شعریات کے مختلف پہلوؤں کو محیط جیکب سن کے نظریات کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ ترسیلی عمل اور اس کے تفاعل کو واضح کیا جائے۔ بقول پروفیسر نارنگ جیکب سن کے نظریے میں سب سے زیادہ زور اس بات پر ہے کہ ''شعری زبان خود احساس اور خود آگاہ ہوتی ہے۔ علاوہ دوسرے امور کے شعری زبان کی سب سے زیادہ خاص کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ قاری کو اپنی ماہیت کا احساس دلائے، اپنی طرف متوجہ کرے، اپنے صوتی خصائص، مشابہتوں، تکرار، ڈکشن، لہجے، ترکیب سازی وغیرہ کو نمایاں کرے''۔

(ص ۱۴۳)

جیکب سن کے نظریات کی وضاحت کے ساتھ ساتھ پروفیسر نارنگ نے اس باب میں جوتھن کلر کے نظریات اور ان پر ہونے والی تنقیدوں کا بھی مختصر جائزہ پیش کیا ہے۔ اپنے محکم اور مربوط مباحث کی فطری ترتیب قائم رکھتے ہوئے پروفیسر نارنگ کلر کے ان الفاظ میں اس کے نظریات کو سمیٹ لیتے ہیں:

> ''کسی بھی متن سے کوئی بھی ناقابلِ قبول معنیٰ تبھی ممکن ہیں جب دوسرے تمام معنیٰ جن کا تصور کیا جاسکتا ہے، قابلِ قبول نہ ہوں۔ معنیٰ کا قبول ہونا یا نہ ہونا کسی نہ کسی نظام ہی کی رو سے طے پاسکتا ہے، خواہ یہ نظام ہماری نگاہوں سے کتنا ہی پوشیدہ کیوں نہ ہو، لیکن متن کی قرأت اور معنیاتی عمل میں اس کا کارفرما رہنا ثابت ہے۔ ایسا نہ ہوتو کوئی بھی معنیٰ ممکن ہی نہیں ہو سکتے''۔ (ص ۱۴۹)

کلاسیکی ساختیات کی اس بحث میں پروفیسر نارنگ تمام اہم نظریوں پر سیر حاصل گفتگو کرنے کے بعد یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ ''ساخت ایک مرکز، ایک ماخذ یا منبع کی طرح ہے

اور یہ دوسرے تمام مراکز یا ماخذ مثلاً فرد یا تاریخ کی جگہ لے لیتی ہے"۔ اس بحث کو بیانیہ سے مختص کرتے ہوئے وہ یہ انکشاف بھی کرتے ہیں کہ "منظر کاری بیانیہ DESCRIPT-ION/NARRATION کی ترجیحی اہمیت پر غور کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ بیانیہ اصل ہے اور منظر کاری ثانوی کیونکہ منظر کاری تو بیان میں امدادی ہوتی ہے۔ بیان کرنے والا اتفاقاً منظر کاری بھی کر دیتا ہے"۔ (ص ۱۵۲)

تاہم بیانیہ کی ترجیحی نوعیت طے ہو جانے کے بعد بقول پروفیسر نارنگ اگر اس نتیجے پر دوبارہ غور کیا جائے تو اخذ کیا ہوا یہ نتیجہ الٹنا شروع ہو جائے گا اس لیے کہ منظر کاری تو بہر حال حاوی چیز ہے کیونکہ کوئی بیان منظر کاری کے بغیر ممکن ہی نہیں اور یہیں پروفیسر نارنگ وہ اہم اور معنی خیز نتیجہ اخذ کرتے ہیں جو ان کے اگلے مبحث یعنی پس ساختیات کا پیش آہنگ قرار پاتا ہے:

> "یوں ہم نے اس ساخت کو جس کا مرکز بیانیہ تھا رد یا بے دخل UNDO کرنا شروع کر دیا۔ ساختیت کے عین قلب میں معنی کی رد تشکیل کی یہ فلسفیانہ کاوش ان فکری رویوں کی خاص پہچان ہے۔ جو پس ساختیات کے نام سے جانے جاتے ہیں"۔ (ص ۱۵۲)

اس طرح پانچ ابواب کو محیط پہلی کتاب نہ صرف ساختیات کے حدود کو متعین کرتی ہے بلکہ ان حدود کے امکانات کی نشاندہی بھی کرتی ہے۔ اس کتاب میں گفتگو کے جن مدارج سے ہم گزرتے ہیں ان میں ساختیات کے مختلف پہلوؤں سے متعارف ہونے کے ساتھ ہمیں یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ ساختیات کی اثر پذیری اور کارفرمائی کا میدان کتنا وسیع ہے۔

O

دوسری کتاب جو پس ساختیات سے متعلق ہے چھ ابواب پر مشتمل ہے۔ تینوں کتابوں میں یہی کتاب مباحث کا اصل محور ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ پروفیسر نارنگ نے نئی ادبی تھیوری اسی کتاب کے مباحث سے ترتیب دی ہے۔ اسی کتاب میں وہ تمام بحث انگیز نظریے موجود ہیں جنھوں نے متن سے اخذ معنی کے پرانے تصور کو منہدم کر دیا ہے۔ اسی انہدام سے اس تھیوری کی تعمیر کی گئی ہے جو ادبی نظریہ سازی کے ایک نئے

اُفق کو سامنے لاتی ہے۔

اس کتاب کے پہلے باب میں مصنف نے رولاں بارتھ کو پس ساختیات کے پیش رو کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے بارتھ کی تمام اہم تحریروں کے اہم ترین اجزا کو موضوع گفتگو بنا کر بارتھ کے نظریات کی اصل سے بحث کی ہے۔ بارتھ نے اپنی بحث انگیز تحریروں سے پوری دنیا کو اپنی طرف متوجہ کرلیا تھا۔ ۱۹۶۸ء، ۱۹۷۰ء اور ۱۹۷۱ء میں شائع ہونے والے بارتھ کے تین مطالعات: "S/Z" "DEATH OF THE AUTHOR"، اور "FROM WORK TO TEX T," بورژوا مخالف آئیڈیولوجی کے تنقیدی صحیفے شمار کیے جاتے ہیں، بارتھ کا وہ مضمون جس نے ادبی دنیا میں ہنگامہ برپا کردیا "DEATH OF THE AUTHOR" کے نام سے MANTEIA V میں ۱۹۶۸ء میں شائع ہوا۔ مضمون کے آخر میں بارتھ نے اس جملے کے ذریعہ مصنف کی موت کا اعلان کیا تھا: "THE BIRTH OF THE READER MUST BE AT THE COST OF THE AUTHOR" بارتھ نے مصنف کی موت کے اس تصور کو والیری اور ملارمے کی مخصوص ادبی روایت سے اخذ کیا تھا۔ ملارمے کی شعریات کی رو سے تصنیف کے حق میں بہتر یہی ہے کہ مصنف کو دبا دیا جائے۔ بارتھ کے خیال میں مصنف پر اعتبار کیا ہی نہیں جاسکتا اس لیے کہ اسے یہ معلوم ہی نہیں ہوتا کہ وہ کیا کررہا ہے۔ جو کچھ وہ لکھنا چاہتا ہے اور جو کچھ لکھ کر سامنے آتا ہے اس میں زمین و آسمان کا فرق نظر آتا ہے اس لیے تصنیف پر مصنف کے اختیار و اقتدار کو تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔ مصنف کے ارادے کے برعکس جو کچھ سامنے آتا ہے، قاری اسے اپنی طرح سے پڑھ کر اپنے طور پر معنی اخذ کرنے میں آزاد ہے اور قاری کا اپنے طور پر معنی کا اخذ کرنا ہی مصنف کو تصنیف کے اختیار (AUTHORIAL AUTHORITY) سے محروم کردینا ہے۔ علامت نگاروں نے بھی قاری کے اخذ کیے ہوئے مفہوم ہی کو اہمیت دی تھی۔ لیکن انھوں نے مصنف کو پوری طرح بے دخل نہیں کیا تھا۔ بارتھ نے مصنف کے اختیار پر سوالیہ نشان قائم کرکے اسے تصنیف سے معدوم کردیا اور تصنیف ہی کو تصنیف کا مصنف قرار دیا۔ اس طرح پہلی بار متن کی برتری (PRIMACY OF TEXT) بایں معنی قائم ہوئی کہ مصنف کو بے دخل کردیا جائے۔ دوسرے مفاہیم قبول کرلینے کے باوجود مصنف اپنے ہی مفہوم پر اصرار کرتا ہے جس کا تعین ظاہر ہے کہ وہ لکھنے سے پہلے

کر چکا ہوتا ہے لیکن لکھنے کے بعد یہ مفہوم اسے دھوکا دیتا ہے۔ اس طرح کہ قاری اس کا مفہوم قبول کرنے کے بجائے اپنے اخذ کیے ہوئے مفہوم ہی کو اصل سمجھتا ہے۔ یوں مصنف کا مفہوم تصنیف سے از خود معدوم ہو جاتا ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ پڑھنے والا لکھنے والے کے لفظ کو اس طرح نہیں پڑھتا جس طرح لکھنے والا اسے پڑھوانا چاہتا ہے۔ قرأت کا یہی امتیاز مصنف کی مقتدر حیثیت کے اخراج اور متن کے نفاذ کا ثبوت ہے۔

پروفیسر نارنگ نے بارتھ کے اصل نظریے اور اس کے متعلقات سے بحث کر کے بارتھ کو ساختیاتی اور پس ساختیاتی مفکرین کے درمیان ایک کڑی قرار دیا ہے۔ بارتھ نے بقول ڈاکٹر نارنگ کلاسیکی ساختیات کی سائنسی معروضیت کو موضوع بحث بنا کر معنی و متن کا نیا تصور پیش کیا۔ اس تصور نے بارتھ کے معاصرین کے لیے نئی بحثوں کے دروازے کھول دیے اور ان بحثوں نے جس نظریے کی شکل اختیار کی اسے پس ساختیات کا نام دیا گیا۔

اس کتاب کے دوسرے باب میں بارتھ کے انہیں معاصرین کے نظریات پر گفتگو کی گئی ہے۔ یہاں بھی پروفیسر نارنگ نے اِن مفکرین کے انہیں نکتوں کو پیش نظر رکھا ہے جو پسِ ساختیات کو ایک ٹھوس بنیاد عطا کرتے ہیں۔ ان میں پہلا مفکر ژاک لاکاں فرائیڈ کے نظریات کی شرحِ تازہ کے ذریعے تحلیل نفسی کا نیا تصور پیش کرتا ہے اور پو کی کہانی THE PURLOINED LETTER کے تجزیے کے ذریعے تحلیل نفسی کے اس پہلو کو واضح کرتا ہے:

> ''علامتی نظام موضوع کا متعین کار ہوتا ہے اور معنی کے سفر ہی سے موضوع کو ایک فیصلہ کن سمت ملتی ہے'' (ص ۱۹۰)

آگے چل کر پروفیسر نارنگ لاکاں کی نو فرائیڈیٹ کے بارے میں یہ خیال ظاہر کرتے ہیں:

> ''یہ نو فرائیڈیٹ اس کو یہ ضمانت دیتی ہے کہ تمام انسانی فکر غیر (OTHER) کے بارے میں ہے اس میں استقامت، قیام، ٹھہراؤ کہیں بھی نہیں۔ کوئی نظام اعلیٰ ترین نظام نہیں۔ کلام کرتا ہوا لاشعور ہی دانشورانہ زندگی کا اصل ماڈل ہے''۔ (ص ۱۹۱)

پس ساختیات کے دوسرے مفکر مشل فوکو کے نظریے کی رو سے دستنیت ہی سب

کچھ نہیں بلکہ دنیا میں طاقت کے کھیل میں بجائے متن کے ڈسکورس (مدلل مبرہن بیان) شامل ہے۔ مثل فوکو کا بنیادی نکتہ بیان کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں کہ "معنیت کے نظریے سیاسی اور سماجی طاقتوں اور آئیڈیولوجی کو معنی خیزی کے وسائل قرار دے کر ان کی حیثیت کو گھٹا دیتے ہیں"۔ (ص ۱۹۴) فوکو کے یہاں ڈسکورس پر سب سے زیادہ زور ہے لیکن وہ ڈسکورس کی نظریاتی بنیادوں کو واضح نہیں کرتا اس لیے بقول پروفیسر نارنگ خود فوکو کے ڈسکورس کا حق سوالیہ نشان بن کر رہ جاتا ہے"۔ (ص ۹۸)

پس ساختیات کی فکری بنیادوں کی وضاحت کرنے کے بعد پروفیسر نارنگ نے کتاب :۲ کے تیسرے باب میں اُس نظریے سے بحث کی ہے جو ان کا اصل اور مرکزی موضوع ہے۔ اس موضوع کے نکات کی شرح کے لیے وہ پہلی کتاب کے مباحث کو اس طرح ترتیب دیتے ہوئے آئے ہیں کہ اس کے سلسلے نہ صرف اس بنیادی مبحث کو سمجھنے میں معاون ہوتے ہیں بلکہ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ اس نظریے کے نشانات مغربی فکر میں بہت پہلے نظر آنے لگتے ہیں۔ درحالیکہ دریدا ان کی نئی تشریح کے ذریعہ ان سے ایک نئے نظریے کی تشکیل کرتا ہے جسے اس نے ردِ تشکیل (DECONSTRUCTION) کا نام دیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اُردو تنقید کو نہ صرف اس نظریے سے متعارف کرایا ہے بلکہ اس کی شرح و تعبیر کے ذریعے اس کی اہمیت و معنویت کو بھی پوری طرح اجاگر کیا ہے۔ ردِ تشکیل کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ اپنے فلسفے کی تنظیم میں اگر چہ سوسیئر یاتی اور ساختیاتی تصورات کو بنیاد بناتی ہے لیکن یہ انہیں پلٹ بھی دیتی ہے۔ دریدا جسے دنیا کے بڑے دماغوں نے نابغۂ روزگار کے لقب سے نوازا ہے اور جسے اس وقت دنیا کا ذہین ترین فلسفی ہونے کا شرف حاصل ہے، ردِ تشکیل کے ذریعے متن سے متعلق تمام نظریوں کو مسمار کر دیتا ہے اور تعبیر متن کا ایک ایسا نظریہ پیش کرتا ہے جو تعبیر کا تابع ہونے کے بجائے خود تعبیر کو اپنا طابع بنا لیتا ہے۔

دریدا کی تحریروں کو سمجھنا آسان نہیں ہے۔ اس کے دماغ کی پیچیدگی اس کی تحریروں میں بھی نظر آتی ہے۔ ردِ تشکیل کے مباحث کو سمجھنا اور انہیں اُردو میں منتقل کرنا بہت مشکل کام تھا لیکن پروفیسر نارنگ نے ان مشکل مباحث کو جس وضاحت کے ساتھ اُردو کے قالب میں ڈھالا ہے وہ یقیناً لائقِ تحسین ہے۔

دریدا کی پیچیدہ بیانی کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اس کے مباحث میں اشکال و ابہام

ہے یا وہ لفظوں کو گھما پھرا کر صرف فلسفیانہ کرتب دکھانا چاہتا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے، اسے متن کا روایتی نظریہ آسانی سے قبول کرنے پر تیار نہیں ہوتا۔ جب مئی ۹۲ء میں کیمبرج یونیورسٹی میں اس بات کا فیصلہ ہونا تھا کہ دریدا کو یونیورسٹی کی اعزازی ڈگری سے نوازا جائے یا نہیں تو دس روز قبل ۹ مئی کو THE TIMES میں دنیا کے انیس فلسفیوں کا ایک خط شائع ہوا جس میں اس اعزاز کی مخالفت میں جو دلائل پیش کیے گئے تھے ان میں دریدا کی پیچیدہ بیانی کو خاص نشانہ بنایا گیا تھا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ قطع نظر اس سے ڈگری دریدا کو دی گئی۔

پروفیسر نارنگ کا کمال یہی ہے کہ انھوں نے دریدا کے دقیق اور عمیق خیالات کی ترجمانی کی اس مشکل پر قابو پالیا ہے۔ دریدا کی مشکل زبان میں پوشیدہ مباحث کو کھنگالنا اور انہیں سطح پر لانا یقیناً ایک دشوار گزار مرحلہ ہے۔ دریدا کی معتبر ترین شارح باربرا جانسن دریدا کی کتاب DISSEMINATION کے تعارف میں دریدا کے اسلوب کی پیچیدگیوں پر اظہارِ خیال کرتے ہوئی لکھتی ہے:

> "دریدا کی نحوی ترتیب ناقابلِ بیان ہے۔ یہ ترتیب تحریر کے قوانین کے مطابق تو ہے لیکن تقریر کے زیر و بم سے اس کا مطابق ہونا ضروری نہیں۔ دریدا کے یہاں ابہام کثرت سے ہے۔ واوین کی عبارت صفحوں کے صفحے گھیر لیتی ہے۔ ایک جملہ تو صفحہ ۳۱۹ سے شروع ہوتا ہے اور (صفحہ ۳۲۳) پر ختم ہوتا ہے"۔

باربرا جانسن کو دریدا کے بعض فقروں اور لفظوں کے مفاہیم بیان کرنے کے لیے انگریزی کے موزوں لفظوں کی جستجو میں بہت زیادہ پریشانی اُٹھانا پڑی۔ عرض کرنے کا مطلب یہ ہے کہ دریدا کو سمجھنے اور اس کے مطالب کو اپنی زبان میں منتقل کرنے کے لیے بڑی محنت اور دقتِ نظر کی ضرورت ہے۔ پروفیسر نارنگ نے یہ مشکل کام کر دکھایا اور دریدا جو کچھ کہنا چاہتا ہے اسے ہم تک منتقل کر دیا۔

۱۹۶۷ء میں اپنی تین کتابوں WRITING AND OF GRAMMAT- اور SPEECH AND PHENOMENA OLOGY DIFFERENCE کے ایک ساتھ شائع ہونے پر دریدا فلسفے کے آسمان پر اس طرح طلوع ہوا کہ اس کی روشنی سب تک پہنچنے

گی۔ WRITING AND DIFFERENCE کے تعارف میں ایلن باس نے لکھا ہے کہ ۶۷ء میں دریدا معاصر فرانسیسی فلسفے میں ایک قد آور شخصیت کے طور پر نمودار ہوا اور ان کتابوں کے شائع ہوتے ہی اس کے خیالات کی گونج ہر طرف سنائی دینے لگی۔

پانچ سال بعد ایک اور کتابی سلسلہ جسے باربرا جانسن نے DERRIDEAN BIBLIOBLITZ کا نام دیا ہے، منظرعام پر آیا۔ یہ کتابیں تھیں:

(۱) POSITIONS: گفتگوؤں کا مجموعہ۔ مترجم ایلن باس

(۲) MARGES: ادب، لسانیات اور فلسفے کے حاشیوں کی بحثوں سے متعلق مضامین کا مجموعہ۔

(۳) DISSEMINATION: مترجم باربرا جانسن

۱۹۷۲ء کے بعد سے دریدا کے قلم میں جولانی پیدا ہوگئی اور اس نے کئی مرتبہ معرکہ آرا کتابیں لکھ کر ادب اور فلسفے کے روایتی نظریوں کی دیواروں میں شگاف پیدا کردیئے۔

پروفیسر نارنگ نے دریدا کی قریب قریب سبھی تحریروں کو سامنے رکھ کر اس کی نظریاتی بحثوں میں سے ان نکات کو نمایاں کیا ہے جنھوں نے نظریۂ متن کی نئی توجیہہ کی ہے۔

باربرا جانسن دریدا کے نظریات کو مغربی مابعدالطبیعیات کی تنقید قرار دیتی ہے اور کہتی ہے کہ دریدا اس سے نہ صرف مغربی فلسفیانہ روایت مراد لیتا ہے بلکہ روزمرہ کی فکر اور زبان کو بھی اس میں شامل کرتا ہے۔ وہ لکھتی ہے کہ دریدا کے خیال میں مغربی فکر ہمیشہ ہی سے دورُخی یا دو قطبی رہی ہے: مثلاً خیر بنام شر، وجود بنام غیر وجود، حاضر بنام غائب، صحیح بنام غلط، تشخص بنام تفریق، خیال بنام مادہ، مرد بنام عورت، روح بنام جسم، زندگی بنام موت، فطرت بنام تہذیب، تقریر بنام تحریر وغیرہ۔''

ان نقیضین کی آزاد اور مساوی حیثیت بہر حال نہیں ہے۔ ان میں سے ہر دستے کے دوسرے لفظ کو ہم پہلے لفظ کے منفی، بگڑے ہوئے اور ناگوار معنی میں لیتے ہیں۔ ان دستوں کے الفاظ اپنے معنی میں ایک دوسرے کے نقیض نہیں ہیں لیکن ان کی فوقیتی ترتیب ایسی ہے کہ پہلے لفظ کو وقتی طور پر اور صفت کے اعتبار سے دوسرے لفظ پر ترجیح حاصل

ہو جاتی ہے۔

پروفیسر نارنگ نے اپنی دوسری کتاب کے تیسرے باب میں زبان و معنی کے اسی نظام کی مزید تفصیل سے وضاحت کی ہے اور دریدا کے شارحین نے اس بارے میں جو کچھ کہا ہے اس کا بخوبی احاطہ کیا ہے۔ تحریر و تقریر کے مقدم و موخر ہونے کے سلسلے میں دریدا جو بحث کرتا ہے، اس کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ دریدا معنوی ترتیبوں کو بار بار بدل کر یہ ثابت کرتا ہے کہ معنی کا مرکز کہیں نہیں ہے اور پھر اس بارے میں دریدا کا اخذ کیا ہوا نتیجہ بیان کرتے ہیں:

> ''زبان کے استعاراتی اور بدیعی نظام کی ساخت ہی کچھ اس نوعیت کی ہے کہ فلسفے کے تصورات کو مطلق معنیاتی بنیاد فراہم کرنا محض آمرانہ عمل ہے''۔ (ص ۲۰۶)

دریدا نے اپنے اسی نظریے کی رو سے اہم فلسفیانہ تصورات کی معنیاتی ترتیب کو پلٹ کر ان کی فوقیت میں فرق پیدا کر دیا ہے۔ اور بقول پروفیسر نارنگ دریدا کے نظریۂ ردتشکیل کی یہی پہلی منزل ہے۔ آگے چل کر پروفیسر نارنگ دریدا کے اہم مضمون "SIGNATURE EVENT CONTEXT" میں بیان کی ہوئی تین خصوصیتوں کا ذکر کرتے ہیں: ''(۱) تحریری نشان: حرف ہے جو نہ صرف متکلم کی عدم موجودگی اور اس خاص تناظر کی عدم موجودگی میں دہرایا جاسکتا ہے جس میں لکھا گیا تھا، بلکہ جس کے لیے لکھا گیا تھا اس کی عدم موجودگی میں بھی دہرایا جاسکتا ہے۔ (۲) تحریری نشان: اپنے اصل تناظر کی تحدید کو توڑ سکتا ہے۔ (۳) تحریری نشان: خاص طرح کے فصل کا تابع ہے''۔ (ص ۲۱۲)

وہ لکھتے ہیں کہ تحریر کے یہی خصائص تحریر کو تقریر سے ممیّز کرتے ہیں۔ پھر لکھتے ہیں کہ ''دریدا اسی حقیقت کو دوسرے رُخ سے دیکھتا ہے اور کہتا ہے کہ تحریر کا اسناد مکمل نہیں، کیونکہ اگر تحریر اپنے تناظر سے ہٹ کر بھی دہرائی جاسکتی ہے تو یہ مقتدر کیسے ہوسکتی ہے؟'' (ص ۲۱۲۔) یہاں یہ سوال اُٹھایا جاسکتا ہے کہ جس تناظر میں اسے دُہرایا جا رہا ہے کیا اس کے لیے مقتدر نہیں ہوسکتی؟

تحریر/تقریر کی درجہ وار ترتیب اور اس کی معنیاتی حیثیت سے بحث کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ کہتے ہیں کہ ملٹن اور شیلی نے ابلیس کے سلسلے میں خیر و شر کی دورُخی ترتیب کو

بدل دیا اور خیر کی جگہ شر کو فائز کر دیا۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ ردِ تشکیل نہیں ہے۔ ردِ تشکیلی مطالعہ اس وقت تک جاری رہتا ہے، جب تک یہ معلوم نہ ہو جائے کہ دو رخی ترتیب کے کسی ایک جز کو کسی ایک سمت میں بغیر تشدد کے موڑا نہیں جا سکتا... ردِ تشکیل اس وقت شروع ہوتی ہے جب ہم اس لمحے پر پہنچتے ہیں جب کوئی متن خود ان قوانین کی خلاف ورزی کرنے لگتا ہے جو اس نے اپنے لیے قائم کیے ہوں۔ (ص ۲۱۴)

بقول دریدا اس مقام پر متن ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتا ہے۔ یہیں پروفیسر نارنگ دریدا کے نظریۂ متن کی اہم ترین اصطلاح DIFFERENCE کا ذکر کرتے ہیں جس پر انھوں نے چوتھے باب ردِ تشکیل۔۲ میں تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ یہاں بھی انھوں نے مباحث کی ترتیب میں نکات کی فوقیت کا خاص خیال رکھا ہے۔ یعنی دریدا کے نظریات کو سمجھنے کے لیے نکاتِ مبحث کی جس درجہ وار ترتیب کی ضرورت ہے اسی ترتیب کو ملحوظ رکھا ہے۔ تحریر و تقریر کے فرق اور ان کی تقدیم و تاخیر کے تنازع کو سلجھانے کے بعد پروفیسر نارنگ نے اگلے مبحث کی طرف قدم بڑھانے کے لیے چوتھا باب ردِ تشکیل۔۲ کے عنوان سے قائم کیا ہے۔ لیکن چوتھا باب شروع کرنے سے قبل وہ یہ بھی بتا دیتے ہیں کہ دریدا کو بہر حال اس کا اعتراف ہے کہ خود اس کے ردِ تشکیلی مطالعات بھی چونکہ زبان کا سہارا لیتے ہیں اور زبان لفظ مرکزیت سے بچ نہیں سکتی اس لیے اس کے تجزیے جس طرح دوسرے متون کو ردِ تشکیل کرتے ہیں وہ اپنے آپ کو بھی ردِ تشکیل کر سکتے ہیں۔

اسی باب میں پروفیسر نارنگ نے ردِ تشکیل اور کثیر المعنویت کے فرق کو بھی ظاہر کیا ہے: وہ یہ کہ کثیر المعنویت یا معنیٰ در معنیٰ کے چراغاں کا تصور بالکل وہ نہیں ہے جو معنیٰ کے رد یا معنیٰ کے عدم قطعیت کا تصور ہے۔ یہ دونوں الگ الگ چیزیں ہیں تاہم کثیر المعنویت نہ ہو تو معنیٰ کے رد یا عدمِ قطعیت کا تصور کیونکر ممکن ہے۔ گویا کثیر المعنویت ایک جہت ہے اور عدمِ قطعیت دوسری''۔

پروفیسر نارنگ نے اس باب کے خاتمے پر ردِ تشکیل اور نئی تنقید کی فرق کی وضاحت بھی کر دی ہے۔ ان کے خیال میں:

> ''مصنف کے منشا اور معنیٰ کے رشتے کی جس گرہ کو نئی تنقید نے ذرا سا ڈھیلا کیا تھا اور ساختیات نے اسے تقریباً کھول دیا تھا،

پس ساختیات اور ردتشکیل نے گویا سرے سے اس گرہ کو کاٹ کر
الگ کر دیا ہے۔ یعنی ردتشکیل کا منظر نامہ فارم و معنی کی وحدت کا نہیں
بلکہ معنی کی رد وحدت کا ہے۔ (ص ۲۲۱)

ردتشکیل کی ابتدائی وضاحتوں میں متن کے لسانی تقلیبات کا جائزہ لینے کے بعد پروفیسر نارنگ نے اپنی گفتگو کو حضرت علی کے اس معنی خیز قول پر ختم کیا ہے جس کے اندر ردتشکیل کا شگوفہ پھوٹتا ہوا نظر آتا ہے: ''زبان صاحب زبان سے بہت سرکشی کرتی ہے''
(ص ۲۲۱)

پروفیسر نارنگ نے کتاب :۳ میں جہاں مغربی اور مشرقی شعریات میں مماثل اور ہم آہنگ عناصر کی جستجو کی ہے وہاں یہ پہلو خود ہی سامنے آ گئے ہیں۔

روایتی تنقید میں ان تصورات کی موجودگی سے قطعِ نظر دریدا کی افتراق کی اصطلاح کی وضاحت میں پروفیسر نارنگ معنی کو افتراق و التوا کے درمیان معلق کر کے یہ بتاتے ہیں کہ دریدا کے نظریۂ افتراق کے رو سے متن کی توضیح و تشریح کا سلسلہ کبھی ختم نہیں ہوتا کیونکہ کوئی تشریح آخری تشریح نہیں ہے۔

دریدا کے نظریۂ افتراق کی وضاحت کے بعد پروفیسر نارنگ نے طریقِ مطالعہ کے ذیل میں یہ بتایا ہے کہ ردِتشکیلی مطالعہ اس بات کی سعی کرتا ہے کہ معنی خیزی کی اُن برسرِ پیکار قوتوں کو ڈھونڈ نکالے جو خود متن میں مقید ہیں اور ان کی آویزش و پیکار کو طشت از بام کر دے۔ اپنے مبحث کو واضح کرتے ہوئے آخر میں انھوں نے لکھا ہے کہ ردتشکیلی مطالعہ اس اعتبار سے کثیر معنیاتی ہوتا ہے کہ وہ رد در رد کے عمل سے دبائے ہوئے یا نظر انداز کیے ہوئے یا جبر کے شکار معنی کو آشکار کرتا ہے۔

طریقِ مطالعہ کے بعد پروفیسر نارنگ نے ردتشکیل اور امریکی تنقید کی نسبت کو ظاہر کیا ہے اور یہ بتایا ہے کہ کون کون سے اہم نقادوں نے اس مطالعے کے پیشِ نظر کون کون سی اہم کتابیں سپردِ قلم کی ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے ردتشکیل پر ہونے والے اعتراضات کا بھی جائزہ لیا ہے اور ردتشکیل کے منصب کی بھی وضاحت کر دی ہے۔

''ردتشکیل کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ تنقید کے سوال کرنے
کے حق کا تحفظ کرتی ہے... ردتشکیل بس یہی کرتی ہے کہ معنی کی ایک

لذت پر اکتفا نہیں کرتی بلکہ لذت کی راہ کھلی رکھنا چاہتی ہے۔ حاضر لذت کی بھی، غائب لذت کی بھی اور اُس لذت کی بھی جس پر پہرہ بٹھایا گیا ہے۔ (ص ۲۲۴)

اس کتاب کے پانچویں باب میں پروفیسر نارنگ نے مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات کے باہمی رشتوں کا مطالعہ کیا ہے اور یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ ان تینوں میں اختلاف واشتراک کہاں کہاں ہے اس باب میں ان نئے مارکسی مفکرین کے افکار و نظریات کا جائزہ لیا گیا ہے جن کی فکر میں ساختیات اور پس ساختیات کا اثر پایا جاتا ہے۔ ان خاص خاص مفکرین میں رومانیہ کے لوسی این گولڈمن، فرانس کے پیئر ماشیرے اور لوئی آلتھیوسے، برطانیہ کے ٹیری ایگلٹن اور امریکہ کے فریڈرک جیمسن ہیں۔ پروفیسر نارنگ رقم طراز ہیں:

"۱۹۶۰ء کے بعد عالمی فکری منظر نامے پر ساختیات کی حیثیت ایک حاوی رجحان کی ہوگئی۔ چنانچہ مارکسی فکر بھی اس فکری ماحول سے الگ نہیں رہ سکتی۔ دیکھا جائے تو مارکسیت اور ساختیات دونوں میں افراد کے وجود کو ان کی سماجی حیثیت سے الگ کر کے نہیں سمجھا جاسکتا۔ ساختیات میں سماج کا تصور ثقافت کے وسیع تر تصور میں مضمر ہے۔ مارکسی فکر کی رو سے افراد سماجی نظام میں آزاد عامل کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ اپنی سماجی حالت کے حامل ہیں۔ ساختیات اس پر زور دیتی ہے کہ افراد کا عمل اور ان کا تکلم اس معنیاتی نظام سے ہٹ کر وجود نہیں رکھتا جس کے اندر یہ خلق ہوتا ہے"۔

اس طرح پروفیسر نارنگ نے جدید مارکسیت کی فکری بنیادوں کا تفصیلی مطالعہ پیش کیا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس قبیل کے مصنفین کی جن تحریروں تک انھوں نے رسائی حاصل کی ہے اُردو کے اہم مارکسی نقاد بھی ابھی ان مآخذ تک نہیں پہنچے ہیں۔ اس طرح مارکسیت کی نئی تعبیر سے متعارف کرانے کا سہرا بھی پروفیسر نارنگ ہی کے سر جاتا ہے۔ اس باب کے قائم کرنے کا غالباً ایک جواز یہ بھی ہے کہ یہ بتایا جاسکے کہ عالمی فکر میں اب مارکسزم کی توسیع کس طرح ہورہی ہے اور مارکسزم کے اولین شارحین سے کس کس طرح اختلافات

کی گنجائشیں نکالی جارہی ہیں اور کس طرح اس عالمی نظریے کی نئی ترجمانی کے ذریعے اسے ہم عصر فلسفیانہ فکر سے ہم آہنگ کیا جارہا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے جدید مارکسی مفکرین کی تحریروں کے مطالعے میں جن نئے پہلوؤں کی نشاندہی کی ہے ان کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ نو مارکسیت مارکسیت کی رد تشکیل ہے۔

اس مطالعے میں پروفیسر نارنگ نے ہر مفکر کے بنیادی اور مرکزی نکات کو نمایاں کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ مارکسیت کی نئی دریافت میں اس کا اہم کارنامہ کیا ہے۔ مثلاً گولڈمن نے مارکسیت کے دائرے میں رہتے ہوئے فکشن کے سماجیاتی مطالعے کے لیے ایک نیا نقطۂ آغاز فراہم کیا ہے اور نئے مبحث کی راہ کھولی ہے۔

پیئر ماشیرے کا رویہ بڑی حد تک اس مرکز نا آشنا قرأت سے ملتا جلتا ہے جسے بعد میں رولاں بارتھ اور دوسروں نے فروغ دیا۔ ماشیرے کے نزدیک متن کا اصل مطالعہ اس کا تقاضا کرتا ہے کہ اُسے بے دخل کیا جائے، کھول دیا جائے اور افہام وتفہیم کے ممکنہ امکانات پر نظر رکھی جائے۔

لوئی آلتھیوسے نے آئیڈیولوجی کے ساتھ ادب کو بھی مرکزی مبحث میں شامل کرلیا ہے۔ آلتھیوسے کے لیے ادب حقیقت کا آئینہ یا اصل کی نقل یا حقیقت کا مثنیٰ نہیں ہے بلکہ یہ بجائے خود ایک سماجی قوت ہے جو اپنے تعینات اور اثرات کے ساتھ اپنی حیثیت رکھتی ہے اور اپنے بل بوتے پر قائم ہے۔ آلتھیوسے کی اس تعبیر کی بنا پر ادب اب مارکسی نظریے کے مرکز میں آ گیا ہے۔

ٹیری ایگلٹن آئیڈیولوجی اور ادبی ہیئت کے رشتے کی وضاحت میں ہر مصنف کے آئیڈیولوجیکل موقف کا جائزہ لیتا ہے اور تجزیہ کرکے ان کے افکار کے تضادات کو ظاہر کرتا ہے۔ فریڈرک جیمسن کے خیال میں آئیڈیولوجی اقتدار حاصل کرنے اور قابو میں رکھنے کے طور طریقوں کی شکل ہے جو سماج کو اس بات کا موقع دیتی ہے کہ تاریخ کے تہ نشیں تضادات کو دبایا جاسکے۔

ان مفکرین کے خیالات کا جائزہ لینے کے بعد کتاب۔۲ کے اہم اور آخری باب میں اس نکتے پر گفتگو کی گئی ہے کہ قاری اساس تنقید کی نوعیت کیا ہے۔ پروفیسر نارنگ کے خیال میں:

''قاری اساس تنقید انقلابی تنقید موقف ہے اس اعتبار سے کہ مصنف کے جبر کو رد کرتے ہوئے قاری اساس تنقید معنی کی بوقلمونی کی تعبیر و تشکیل میں قاری کو شریک کرتی ہے لیکن اپنے کمزور لمحوں میں یہ مصنف کے بجائے قاری کو ایک مقتدر ہستی کے طور پر پیش کرتی ہے۔''

(ص ۲۷۱)

پروفیسر نارنگ نے اس باب میں قاری اساس تنقید کے نئے نظریوں پر فکر انگیز گفتگو کے ذریعے اسی تنقید کے مختلف پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے اور اس ضمن میں ہر مفکر کے موقف کی تفصیل سے وضاحت کی ہے۔ اپنی وضاحت میں انھوں نے اس مکتب فکر کے تین دبستانوں کو سامنے رکھا ہے۔ علمِ تفہیم (HERMENEUTICS) مظہریت، اینگلو سیکسن قاری اساس تنقید۔ ان تینوں دبستانوں سے متعلق مفکروں کے خیالات کا جائزہ لینے کے بعد پروفیسر نارنگ نے یہ نتائج اخذ کیے ہیں:

''اوّل یہ کہ متن خود مختار، خود کفیل اور لازوال ہے۔ یہ نقطۂ نظر معروضی ہے اور اس کی علم بردار نئی تنقید رہی ہے۔ دوسری طرف اس کے بالمقابل قاری اساس تنقید ہے جو متن کی جگہ قاری یا قرأت کے عمل کو فائز کرنا چاہتی ہے۔ سٹینلے فش اس کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے۔ (WE WRITE THE TEXTS WE READ) نفسیاتی نقاد نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلایچ بھی موضوعی ہیں (قرأت قاری کے لاشعور کے تابع ہے) ان دوریوں کے بیچوں بیچ مظہریت ہے جو ولف گانگ ایزر اور ہانس روبرٹ یاؤس کی رو سے موضوعیت اور معروضیت کا فرق مٹانا چاہتی ہے اور پہلے دور کا جوتھن کلر ہے جو ساختیاتی طور پر قرأت یا ادب فہمی کی روایت اور قاعدے کلیوں کو منضبط کرنے کے امکانات کی جستجو کرتا ہے''۔

(ص ۳۲۸۔۳۲۷)

پروفیسر نارنگ کے خیال میں قاری اساس تنقید نے قاری کے کردار اور قرأت کے عمل کی طرف توجہ منعطف کرا کے ایک بہت بڑی ضرورت پورا کیا ہے۔ اس کی اہمیت کا

اندازہ اسی سے کیا جا سکتا ہے کہ اس نے قرأت کے عمل کے تئیں ہماری آگہی میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے اور قاری کے تئیں تنقید کو زیادہ حساس بنا دیا ہے۔ (ص ۳۲۸)

کہا جا چکا ہے مبحث کے اعتبار سے یہ باب کتاب ۔۲ کا سب سے اہم باب ہے جس میں متن کی شرح و تعبیر کے تمام قابلِ ذکر تصورات کا احاطہ کرنے کے بعد پروفیسر نارنگ نے تفہیم و ترجمانی کے نئے نظریوں سے متعارف کرایا ہے۔ ادبیات میں متن سے معنی اخذ کرنے کا مسئلہ ہمیشہ سے اختلافی رہا ہے لیکن موجودہ زمانے میں متن کی قرأت کو جس طرح مرکزی اہمیت حاصل ہوئی ہے اور قرأت کی اہمیت نے چونکہ قاری کو بھی مرکز میں لا کھڑا کیا ہے، اس لیے اس مکتبِ فکر کو زیادہ مقبولیت حاصل ہو رہی ہے۔ اب قاری پہلے کی طرح کسی متن کا مطالعہ کرتے وقت مفصل کردار ادا نہیں کرتا بلکہ وہ متن کی قرأت میں اس حد تک فعال ہو جاتا ہے کہ وہ متن سے ایک نئے معنی کی تخلیق کرتا ہے۔ بقول وولف گانگ ایزر تمام ادبی متون میں BLANKS, GAPS, LACUNAE, LEERSTE-LLEN وقفے، درزیں اور رخنے ہوتے ہیں۔ یہ سب کے سب متن کی ترجمانی کرنے کی غرض سے قاری ہی کے ذریعے بھرے جاتے ہیں۔

اس طرح نئی ادبی تھیوری سے متعلق تمام اہم مسائل کو پروفیسر نارنگ نے کتاب ۔۱، اور کتاب ۔۲ میں سمیٹ لیا ہے۔ نئے ادبی نظریوں سے متعلق شاید ہی کوئی ایسا مبحث یا ماخذ ہو جو ان کی نگاہ میں آنے سے رہ گیا ہو۔ ساختیات اور پس ساختیات کی ساری بحثوں کو مسلسل اور مربوط کرنے اور ان سے نتائج اخذ کرنے کے بعد پروفیسر نارنگ نے مشرقی فکر و فلسفہ کے ان تین سرچشموں پر گفتگو کی ہے جو ہماری قدیم شعریات کا منبع ہیں اور جنھوں نے بدیعیات و شعریات کی اصول سازی میں اہم کردار ادا کیا ہے نیز جن کے افکار میں پروفیسر نارنگ کی پہلی دو کتابوں کے مباحث کے بہت سے پہلو پہلے سے موجود نظر آتے ہیں۔

O

دو ابواب پر مشتمل تیسری کتاب مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر سے متعلق ہے۔ کتاب کے پہلے باب میں پروفیسر نارنگ نے سنسکرت شعریات کا تفصیلی مطالعہ پیش کیا ہے اور دوسرے باب میں عربی فارسی شعریات کا جائزہ لیا ہے۔ یہاں بھی انھوں نے

مباحث کے ہر پہلو پر نگاہ رکھی ہے۔ پہلے باب میں انھوں نے سنسکرت شعریات سے متعلق اہم پہلوؤں پر گفتگو کی ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر میں کیا رشتہ ہے اس کے لیے انھوں نے نظریۂ ابھدھا، بودھی نظریۂ اپوہ، شونیہ، نظریۂ سپھوٹ، نظریۂ دھونی، دھونی اور معنی کا دوسرا پن، دھونی اور مہا بھوگ، نظریہ رس اور قاری، پر بڑی خیال انگیز گفتگو کی ہے۔ اصل ماخذ سے ان نظریوں کو اردو میں منتقل کرنا اور منتقل کرنے کے بعد ان کی شرح کرنا انتہائی دشوار گزار مرحلہ تھا۔ لیکن اتنے مراحل سر کر لینے کے بعد پروفیسر نارنگ نے یہ مرحلہ بھی بہ حسن وخوبی سر کر لیا۔ انھوں نے کتاب کے اس باب میں فلسفۂ لسان اور فلسفۂ معنی کے بارے میں سنسکرت میں جتنی بنیادی باتیں کہی گئی ہیں، ان سب کو نظر میں رکھ کر اس راہ میں اپنے مباحث کی پیش رفت کو یوں ظاہر کیا ہے:

> ''ہماری جستجو کا مقصد یہ ہے کہ وہ افکار بحث کے قلب میں آ جائیں جو ساختیاتی اور ردتشکیلی مرکزی نکات سے لگا کھاتے ہیں اور جن کی حالیہ نظر بندی سے ادبی تھیوری میں غور وفکر کی نئی راہ کھل رہی ہے''۔ (ص ۳۴۲)

اس مقصد کے ماتحت پروفیسر نارنگ نے پہلے نظریۂ ابھدھا کی وضاحت کی ہے اور پھر بودھی نظریہ اپوہ کی۔ اس نظریے کے بارے میں پروفیسر نارنگ کا کہنا ہے:

> ''بودھی فکر کے ان (نظریۂ اپوہ) نکات اور سوسئیر کے خیالات اور دریدا کے نظریۂ افتراق میں حیرت انگیز مطابقت اور مشابہت ہے۔ بودھوں کے یہاں یہ نکتہ بالکل سوسئیر سے ملتا جلتا ہے کہ زبان کے تصوراتی امیج میں (جس کا حامل شبد ہے) اور اشیا میں کوئی لازمی یا فطری رشتہ نہیں ہے اور ارتھ کا انفراد فقط اس کی تفریقی حوالگی میں ہے''۔ (ص ۳۴۹)

اس وضاحت کے بعد پروفیسر نارنگ نے بدھ مت کے بنیادی نظریے شونیہ پر گفتگو کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ ''شونیہ بمعنی غیر موجود اور غیاب کے ہے''۔ پھر آگے چل کر لکھتے ہیں کہ:

> ''اس بارے میں بودھوں نے بہت عمدہ بحث اٹھائی ہے

> کہ معنی خیزی کا عمل دراصل دوہرا عمل ہے اور یہ دوہرا عمل وقت کے ایک ہی محور پر بیک وقت ہوتا ہے۔ مثبت معنی فوری طور پر سامنے آجاتے ہیں اور غائب معنی تصوراتی طور پر کارگر رہتے ہیں یعنی وہ عناصر جن کی نفی سے معنی کا اثبات قائم ہوتا ہے ان کا تصور غیاب میں کارگر رہتا ہے۔ یہ بالکل وہی نکتہ ہے جو نظریۂ افتراق کے ضمن میں دریدا بار بار اٹھاتا ہے کہ معنی تفریق سے بھی قائم ہوتا ہے اور التوا میں بھی رہتا ہے اور غیر معنی غیاب میں ہوتے ہوئے بھی اپنی جھلک (TRACE) رکھتا ہے"۔ (ص ۳۵۷۔۳۵۸)

بقول پروفیسر نارنگ یوں بودھی فکر کی رو سے بھی حاضر معنی کے ساتھ غائب معنی کا تفاعل کبھی ختم نہیں ہوتا۔ دریدا بھی یہی کہتا ہے۔ دونوں کا فرق صرف پیرایۂ بیان کا فرق ہے۔ ان مماثلتوں اور مشابہتوں کی نشاندہی کے بعد پروفیسر نارنگ نے نظریۂ سپھوٹ پر گفتگو کی ہے اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ نظریۂ سپھوٹ اور سوسیئر کے نظریۂ نشان میں گہری مماثلت ہے۔ اس کے بعد پروفیسر نارنگ نے اس باب میں "نظریۂ رس اور قاری" پر بہت عمدہ اور کارآمد گفتگو کی ہے۔ پہلے انھوں نے نظریۂ رس کی تشریح کی ہے اور پھر یہ بتایا ہے کہ:

> قاری اساس تنقید کے ضمن میں میمانسا والوں کا تصور اکانکشا بھی لائق غور ہے جس میں واکیہ میں لفظوں کی نحوی مناسبتوں سے بحث کی گئی ہے اور یہ کہ ان سے معنی کیسے اخذ کیے جاتے ہیں"۔

آگے چل کر پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں "آکانکشا دو طرح کی ہوتی ہے، اصلی اور امکانی، اصلی وہ جو واقعاتی اور لازم ہے اور امکانی وہ جس کا تصور قاری کرسکتا ہے اور یہ دوسری نوعیت کی آکانکشا معنی کے ان دیکھے افق پر عمل آرا ہوتی ہے اور زیادہ اہم ہے ہر واکیہ کی تہہ میں مہاواکیہ ہٹ اور مہاواکیہ معنی کا خزانہ اور سرچشمہ ہے"۔ (ص ۳۷۴۔) پھر لکھتے ہیں "یہ اس بحث سے ملتی جلتی بات ہے جسے عملِ قرأت کے جدید نفسیاتی نقاد نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلایچ نے اٹھایا ہے"۔ (ص ۳۷۴)

اس باب میں پروفیسر نارنگ نے ۲۶ کتابوں کے مطالعے کا جوہر پیش کرتے

ہوئے سنسکرت شعریات اور ساختیاتی پس ساختیاتی نیز ردتشکیلی اور مظہریاتی فکر کے درمیان جن مماثلتوں کو دریافت کیا ہے، نونکات قائم کر کے ان کا خلاصہ بیان کر دیا ہے۔

کتاب ۔۳ کا دوسرا باب عربی فارسی شعریات سے متعلق ہے اور اس میں مباحث کا زیادہ تفصیل سے احاطہ کیا گیا ہے۔ اس باب میں پہلے عربی فارسی روایت کا مختصر جائزہ پیش کیا گیا ہے اور پھر علمائے معانی و بیان کے اقوال کی روشنی میں عربی فارسی شعریات کے اہم اصولوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ سابقہ جائزوں کی طرح پروفیسر نارنگ نے اس مطالعے میں بھی انھیں پہلوؤں سے بحث کی ہے جو ان کے مبحث کو مستحکم کرتے ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے پہلے تصور لسان پر گفتگو کی ہے پھر لفظ و معنی کی ثنویت اور لفظ کی افضلیت سے بحث کی گئی ہے۔ اس بحث کا احاطہ انھوں نے ان الفاظ میں کیا ہے۔

> ''اس ساری بحث میں دو باتیں خاص ہیں، اول یہ کہ کچھ مفکرین نے اگرچہ معنی کی اہمیت پر زور دیا ہے لیکن زیادہ غلبہ انھیں خیالات کا ہے کہ لفظ کو افضلیت حاصل ہے یا شعر لفظ سے بنتا ہے یا لفظ مقدم ہے۔ دوسری بات جو اسی ترجیح کا لازمہ ہے یہ ہے کہ لفظ و معنی میں ثنویت ہے یہ دو الگ الگ چیزیں ہیں، ان سے الگ الگ بحث کی جا سکتی ہے اور ایک کو دوسرے پر اور دوسرے کو پہلے پر ترجیح دے سکتے ہیں''۔

آگے چل کر پروفیسر نارنگ اس مبحث کی مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''زیر نظر باب کا مقصد چونکہ ساختیاتی اور تشکیلی فکر کے تناظر میں روایت کا جائزہ لینا ہے اس لیے سر دست یہ اشارہ ضروری ہے کہ لفظ و معنی کی یہ ثنویت نہ صرف سامی و ایرانی بلکہ بعض دوسری عالمی روایتوں کا بھی حصہ رہی ہے اور سوئیری ساختیات کا پہلا بنیادی گریز اسی روایت سے ہے کہ لفظ و معنی ہزار الگ الگ معلوم ہوں، لسان کے تفاعل کے اعتبار سے یہ الگ نہیں ہیں بلکہ ان میں وحدت ہے جس کو SIGN کہا گیا ہے''۔ (ص ۔۳۱۹)

اس طرح یہاں بھی پروفیسر نارنگ نے عربی فارسی شعریات کی بنیادی فکر کو

ساختیاتی فکر سے ہم آہنگ دکھایا ہے۔ ان ہم آہنگ عناصر کی جستجو کے بعد پروفیسر نارنگ نے علم معانی بلاغت و بیان پر تفصیل سے گفتگو ہے اور اس موضوع پر تمام اہم کتابوں کے مشتملات کو سامنے رکھا ہے اور معانی و بلاغت اور بیان کے مختلف پہلوؤں کو واضح کیا ہے۔ آخراً یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ''زباں اساساً اور عملاً مجاز کا کھیل ہے اور ہر ہر دلالت جو بیان کی گئی ہے اصلاً مجاز ہی پر قائم ہے''۔ یہ نتیجہ اخذ کرنے کے بعد انھوں نے زبان میں مجاز و کذب کی بحث کی ہے۔ پھر مسئلہ قصر اور مبحث ظاہریہ کے ذیل میں انھوں نے ابن رشد، فارابی اور غزالی وغیرہ کے افکار و نظریات کا جائزہ لیا ہے نیز اس مبحث کو مزید روشن کرنے کی غرض سے ظاہریہ اور باطنیہ کی جو بحثیں سامنے آئی ہیں ان کا جوہر ایڈورڈ سعید کی مدلّل رائے کے ذریعے پیش کر دیا ہے۔ پروفیسر نارنگ کے بقول ایڈورڈ سعید نے اپنی کتاب THE WORLD, THE TEXT, AND THE CRITIC میں ظاہریہ اور باطنیہ کی بحثوں کو دور حاضر کی ساختیاتی بحثوں کے مماثل قرار دیا ہے۔

اسی باب میں پروفیسر نارنگ نے ''وحدتِ مضمون در بیان مختلفہ'' کے عنوان سے اس نکتے کو بھی روشن کیا ہے کہ ''... ہر ہر لفظ کا ایک معنیاتی دائرہ تفاعل (FIELD) ہے جو نہ صرف کلمے میں اس کی نشست سے بدلتا ہے بلکہ شعر میں اس کے سیاق و سباق سے بھی بدلتا ہے۔ شعر ایک ساخت ہے یا متن جو لسانیت پر مبنی ہے۔ اس لسانیت یا متنیت میں ذرہ برابر بھی تبدیلی ہو تو معنیت میں بھی تبدیلی لازم ہے۔'' (ص ۴۵۱)

پروفیسر نارنگ نے بہت سے شعروں کی مثالیں دے کر متحد المضامین اشعار کی وحدت پر سوالیہ نشان قائم کیا ہے بلکہ مزید مثالیں دے کر یہ بھی ثابت کیا ہے کہ معنی اور اثر میں ہم مضمون اشعار بھی یکساں نہیں رہتے۔ اُن کے نزدیک متحد المضامین اشعار کا تصور واہمے سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا۔

مباحث کی اگلی کڑی کے طور پر پروفیسر نارنگ نے اسی باب میں یہ سوال قائم کیا ہے کہ کیا فصاحت و بلاغت بے تفاعلِ قاری ہے؟ اس سوال کے مختلف پہلوؤں پر غور کرنے کے بعد آخر میں انھوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ''فصاحت و بلاغت کا کوئی تصور بے تفاعلِ قاری ممکن نہیں''۔ یعنی ہماری مرکزی اصطلاحیں اصلاً قاری اساس ہیں۔

اس باب کے آخری مبحث کے طور پر تصورِ روایت اور تصور لانگ میں مناسبت

تلاش کی گئی ہے۔ مشرق روایت میں اس کی شکل دیکھنے کے لیے وہ ابن رشیق کے فرش و عرش اور خیمے والے قول کو سامنے رکھتے ہیں، اور دونوں میں مطابقت دکھاتے ہیں۔

پروفیسر نارنگ کے خیال میں نہ صرف شعریات اس (ادبی لانگ) سے ہے، ذوقِ شعری یا مذاقِ سلیم کی آبیاری بھی لانگ سے ہوتی ہے۔ غرض یہ کہ ادبی لانگ معنیات و شعریات و جمالیات کا فیضان جاریہ ہے"۔ (ص۔۴۸۵)

اس تیسری کتاب کے دو ابواب میں پروفیسر نارنگ نے سنسکرت شعریات اور عربی فارسی شعریات کے اہم اجزا کو جمع کرکے ان کی روشنی میں ساختیاتی فکر کا جائزہ لیا ہے اور تینوں زبانوں کی شعریات کے بعض مرکزی نکات کو اس طرح ابھارا ہے کہ صدیوں کی عظیم روایتیں اور ساختیاتی فکر ایک دوسرے کے روبرو آجاتی ہیں۔ یہ سہ طرفہ فکری مکالمہ قائم کرنا آسان نہ تھا۔ اس نوع کا کام ہندوستان کی کسی دوسری زبان میں بھی سرانجام نہیں پایا۔

پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں:

> "زیرِ نظر مکالمہ اس لیے بھی قائم کیا گیا ہے کہ اس سے روایت کی بازیافت اور شعریات کی نئی آگہی کی تشکیل میں مدد ملے گی اور چونکہ یہ جدلیاتی عمل ہے، نئے فلسفۂ لسان اور ساختیاتی فکر کے جو عناصر اجنبی ہیں اور جن کی تفہیم آسان نہیں، روایت کی روشنی میں ممکن ہے ان کی افہام و تفہیم میں مدد ملے گی"۔ (ص ۴۸۸۔۴۸۷)

پروفیسر نارنگ کا مقصد یہ ہے کہ مغربی اور مشرقی شعریات کے مشترک اور مماثل عناصر کی نشاندہی کے ذریعے یہ بتایا جائے کہ مشرق و مغرب کی فکر میں کہاں کہاں ایک سے افکار و نظریات موجود ہیں اور ان کی مماثلتوں کی حدود کیا ہیں۔ ان حدود کا جائزہ لیتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے مشرقی شعریات کی ساختیاتی فکر کی بنیادوں میں اس نظریے کو پالیا ہے جسے دریدا افتراق والتوا سے تعبیر کرتا ہے اور جو تشکیل کا بنیادی مبحث ہے۔

[یہاں یہ واضح کردینا ضروری ہے کہ اس مضمون میں اس بات کی خصوصی کوشش کی گئی ہے کہ پروفیسر نارنگ کی تینوں کتابوں کے مباحث کے اہم اور قابلِ ذکر اجزا کو اس طرح مربوط کیا جائے کہ ان کے مباحث کے اصل نکات پوری طرح نمایاں ہوجائیں اور

ان کے بنیادی مبحث کو سمجھنے میں کسی طرح کے التباس کی گنجائش نہ رہے۔]

O

تینوں کتابوں کے مباحث پر تفصیلی گفتگو کرنے کے بعد پروفیسر نارنگ نے اختتامیہ ''صورتِ حال، مسائل اور امکانات'' کے عنوان سے اپنے اخذ کیے ہوئے نتائج کی روشنی میں ادب و تنقید کی موجودہ صورتِ حال کے بارے میں بعض بہت اہم اور معنی خیز باتیں کہی ہیں اور بہت سے بنیادی نکتوں کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی ہے۔ جدید تر تھیوری کے جواز میں انھوں نے تنقید کے نئے ماڈل کی جانب پیش رفت کو ان الفاظ میں لازمی قرار دیا ہے:

''عالمی انسانی پیش رفت سائنس میں ہو، علوم میں یا فلسفے میں یہ کسی ایک ملک، ایک قوم کسی ایک خطے کی جاگیر نہیں جو ہم اس سے بدکیں۔ شرط البتہ یہ ہے کہ اس کا ردوقبول ہمارا ردوقبول ہو اس کی افہام و تفہیم ہماری افہام و تفہیم ہو اور اس کا ہمارا بننا یا ہماری روایت کا حصہ بننا ہمارے مزاج اور ہماری افتاد کی رو سے جو جتنا ہم آہنگ ہوگا یا ہو سکے گا وہ ہمارا ہو جائے گا باقی رد ہو جائے گا۔ یہ ثقافتی جدلیاتی عمل ہے اور اسی سے تشکیلِ نو ہوتی ہے''۔ (ص ۵۶۱)

پروفیسر نارنگ نے اُردو تنقید کی موجودہ صورتحال پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے نئی تنقید کو خاص نشانہ بنایا ہے۔ ان کے خیال میں نئی تنقید کا سارا انحصار متن اور متنِ محض پر ہے، لیکن معنی کا سرچشمہ کیا ہے، اس کا کوئی نظریاتی حل نئی تنقید کے پاس نہیں۔

''نئی تنقید نے حقیقت نگاری کے موقف کو بجا طور پر رد کیا کہ مصنف معنی کا منبع و ماخذ نہیں ہے۔ یا معنی کے تعین میں مصنف کے منشا یا ارادے کو دخل نہیں ہے، لیکن معنی کا سرچشمہ کیا ہے۔ اس کا کوئی اطمینان بخش نظریاتی حل نئی تنقید پیش نہ کر سکی... نئی تنقید کی ایک بڑی غلطی یہ بھی ہے کہ اس نے مصنف کو ردّ تو کیا ہی تھا قاری کو بھی ردّ کر دیا۔ اگرچہ بعد کے مفکرین نے قاری کو بحال کرنے کی کوشش کی لیکن نئی تنقید کا اصل انحصار متن اور متنِ محض پر ہی رہا تاہم چونکہ متن

موضوع نہیں ہے اور نہ ہی موضوعیت اختیار کر سکتا ہے، اس لیے اصولاً نئی تنقید کا نظریاتی موقف معنی کے مسئلے پر آ کر دم توڑ دیتا ہے"۔ (ص ۵۶۴-۵۶۵)

پروفیسر نارنگ کے خیال میں:

"(چونکہ) جدید تنقید کا سب سے بڑا مسئلہ ترقی پسندی کو بے دخل کرنا تھا لہٰذا فن پارے کی خود مختاری اور خود کفالت کو ڈھال بنا کر ادب کا رشتہ تاریخ اور سماج سے عمداً کاٹ دیا گیا نیز معروضیت کی لے اس قدر بڑھا دی گئی ہے کہ ادبی مطالعہ بالآخر عروض و آہنگ، تذکیر و تانیث اور معائب و محاسن کی میکانکی سطح پر آ کر رک گیا۔ مختصر یہ کہ جدید تنقید کے بانجھ پن کا منظر نامہ مکمل ہے"۔ (ص ۵۶۵)

پروفیسر نارنگ کے ان خیالات سے جو نتیجہ نکالا جا سکتا ہے وہ یہ کہ اب تنقید کے لیے ضروری ہے کہ معنی کے مسئلہ کا کوئی قابل قبول نظریاتی حل پیش نظر رہے، قاری کے وجود کو تسلیم کیا جائے نیز معنی کی بدلتی تعبیروں کے مسئلے پر از سر نو غور کیا جائے۔ جدید تر تنقید کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ ہیئتِ محض یعنی میکانکیت کی لے کو کم کرے، ثقافت اور آئیڈیولوجی کے تہہ نشیں تفاعل کو نگاہ میں رکھے اور تاریخ اور سماج کے رشتوں سے چشم پوشی نہ کرے۔

فن پارے کی تعینِ قدر میں نئی تنقید کی ناکامی اور نارسائی کا ذکر کرنے کے بعد پروفیسر نارنگ نے تنقید کے اس نئے موقف کو پیش کیا ہے جس نے سابقہ تنقیدی ترجیحات کو بڑی حد تک بدل دیا ہے۔ انھوں نے نئے مباحث سے اصول اخذ کرتے ہوئے ۱۷ ترجیحات کا مجملاً ذکر کیا ہے ان ترجیحات نے نئے تنقیدی موقف کا پوری طرح احاطہ کر لیا ہے۔ آگے چل کر انھوں نے ان ترجیحات کی چند بنیادی بصیرتوں کا ذکر کیا ہے جنھیں اگر سامنے رکھا جائے تو بھی نیا تنقیدی موقف حاصل ہو سکتا ہے۔

"مثلاً یہ کہ نئی ادبی فکر کی رو سے متن خود مختار اور خود کفیل نہیں ہے، یا یہ کہ معنی متن میں بالقوۃ موجود ہوتا ہے قاری اور قرأت کا عمل اس کو بالفعل موجود بناتا ہے۔ یا یہ کہ معنی وحدانی نہیں ہے، یہ

تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور جتنا ظاہر میں ہے اتنا غیاب میں بھی ہے، یا یہ کہ متن چونکہ آئیڈیولوجی کی تشکیل ہے ادب کی کسی بحث سے تاریخی، سیاسی، سماجی یا ثقافتی معنی کا اخراج نہ صرف غلط بلکہ گمراہ کن ہے"۔ (ص ۵۷۲)

اس محل پر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان سابقہ تنقیدی ترجیحات پر بھی ایک نگاہ ڈال لی جائے جنھیں نئے تنقیدی موقف نے بڑی حد تک بدل دیا ہے۔

ترقی پسند اصولوں کو ایک مقبول عام سماجی نظریے کی روشنی میں ترتیب دیا گیا تھا جس کی رو سے ادب سماجی تبدیلی کا آلۂ کار تھا۔ اس لیے ترقی پسند نقاد کو متن کی تہوں کو الٹنے کا مشکل مرحلہ سر نہیں کرنا پڑتا تھا۔ یوں ترقی پسند تنقید متن سے ایک فاصلہ رکھتی تھی۔ اس تنقید کو فن پارے کے قریب آنے یعنی متن کو کھنگالنے کی ضرورت بھی نہیں تھی کیونکہ اس کا کام متن کی چھان بین کے بغیر ہی پورا ہو جاتا تھا۔ نئی تنقید نے متن کو سامنے رکھا اور فن پارے کے معروضی تجزیے میں متن ہی کو اہم جانا نیز اُس کے مفہوم کا ثبوت متن کے اندر ہی فراہم کیا۔ اس کے لیے ضروری تھا کہ متن کی مختلف جہتوں کو نمایاں کیا جائے تاکہ برآمد کیے ہوئے مفاہیم زیادہ سے زیادہ روشن ہو سکیں، لیکن عملاً چونکہ ادبی قدر کو سماجی یا ثقافتی یا آئیڈیولوجیکل معنی سے الگ تصور کر لیا گیا، نئی تنقید بقول پروفیسر نارنگ "ایک تخفیف شدہ کائنات کی تنقید ہو کر رہ گئی جس کا رشتہ زندگی کے حرکیاتی ڈسکورس سے کٹ گیا۔ گھوم پھر کر یہ تنقید ذات کے داخلی منظر نامے کو اجاگر کرتی ہے نہ کہ حیات اور کائنات کے تمام تر منظر نامے کو۔ نئی تنقید نے یہ تو کیا کہ اس نے ترقی پسند تنقید کی بنائی ہوئی قیود کو توڑ کر فن پارے کی اکہری اور اشتہاری حیثیت کو ختم کیا اور معنی و مفہوم کو وسیع تر افق عطا کیا۔ اس حقیقت سے انکار بہر حال نہیں کیا جا سکتا کہ نئی تنقید نے یک رُخے معنی کے بجائے معنوی امکانات کو ترجیح دی لیکن معنی کا اصل سرچشمہ کیا ہے، اس کا کوئی تشفی بخش حل نئی تنقید کے پاس نہ تھا۔"

اب جب کہ ساختیاتی فکر نے متن کے خود مختار اور خود کفیل ہونے کے تصور ہی کو باطل قرار دے دیا ہے اور معنی کو تفریقی رشتوں کا زائیدہ اور ثقافت اور آئیڈیولوجی کی تشکیل بتایا ہے تو دیکھنا یہ ہے کہ اخذِ معنی کا نیا مرحلہ کس طرح طے ہوتا ہے۔ پروفیسر نارنگ کے نئے

تنقیدی موقف کے سامنے آنے کے بعد ہمارا ذہن کچھ اہم اور بنیادی سوالوں پر غور کرنے کا تقاضا کرتا ہے:

(۱) کیا نئے تنقیدی موقف کا انحصار نئی تنقید ہی کی طرح متنِ محض پر نہیں ہے۔ (۲) ردِ تشکیل کو تنقیدی سطح پر روبہ عمل لانے کی صورت میں کیا یہ طریق کار اپنی خالص نظریاتی حیثیت کو محفوظ رکھ سکے گا۔ (۳) فن پارے کی سماجی حیثیت کو مستحکم کرنے یا متن کو آئیڈیولوجی کی تشکیل مان لینے کا مطلب کہیں یہ تو نہیں کہ تنقید کے میدان میں پھر اُن اصولوں کی بازگشت سنائی دینے لگے جن کی سخت گیری نے فن پارے کی دوسری حیثیتوں کو نمایاں نہیں ہونے دیا۔

ان سوالوں کا مختصر جواب گوپی چند نارنگ یہ دیتے ہیں: (۱) نئے تنقیدی موقف کا انحصار متنِ محض پر ہرگز نہیں۔ جب متن ہے ہی ثقافت اور آئیڈیولوجی کی تشکیل تو ''متنِ محض'' کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ متن اور متنِ محض کا فرق بہت بڑا فرق ہے۔ (۲) یہاں خالص نظریاتی حیثیت میں لفظ ''خالص'' محلِ نظر ہے۔ ردِ تشکیل قرأت کا اور تفہیم کا ایک طریقہ ہے، جس کی بنیاد ایک ادبی نظریے پر ہے۔ تھیوری یا ادبی نظریہ ایک IDEAL STATE ایک آدرش، ایک عین ہے، اس کا انحصار نقاد پر ہے کہ وہ اس کو کس حد تک ACTUALISE کرتا ہے یعنی اس کو کس حد تک برتتا ہے۔ جس طرح نقاد نقاد میں فرق ہے، اسی طرح برتنے برتنے میں بھی فرق ہوگا۔ یاد رکھنا چاہیے کہ نئی تھیوری لائحہ عمل دینے، کلیہ بنانے یا نمونہ دینے کے خلاف ہے۔ (۳) آئیڈیولوجی کا حالیہ تصور بالکل دوسرا ہے یعنی اقدار کا وہ ترجیحی احساس جس کی رو سے ہر انسان 'گزران' کرتا ہے۔ یہ کسی سیاسی جماعت کا پروگرام نہیں نہ اس سے مراد پارٹی لائن ہے یا کوئی سیاسی مقتدرہ جو لیک دینے پر اصرار کرتا ہے جب کلیہ سازی یا فارمولا بندی ہی نہیں تو سخت گیری کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ادیب کی آزادی کا مطلب ہی یہ ہے کہ ہر کسی کو اپنے طور پر سوچنے کی آزادی ہے، لیکن واضح رہے کہ کوئی ادیب خلا میں نہیں سوچتا۔ ادب کو اسی لیے آئیڈیولوجی اور ثقافت کی تشکیل کہا گیا ہے۔ اس سے مراد کسی پارٹی کا منصوبہ بند پروگرام یا طے شدہ پروجیکٹ یا فارمولائی لیک یا باہر سے لادی ہوئی فکر ہرگز نہیں۔

بہرکیف ہمیں نئے تنقیدی موقف کے نفاذ کا انتظار کرنا پڑے گا۔ اس موقف کے

نافذ ہونے کے بعد بہت ممکن ہے کہ ان سوالوں پر غور کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہ ہو۔
پروفیسر نارنگ نے اپنے تنقیدی موقف کی بنیادی بصیرتوں میں جس اہم ترین نکتے کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی ہے وہ یہ ہے کہ ''متن چونکہ آئیڈیولوجی کی تشکیل ہے (اس لیے) ادب کی کسی بحث سے تاریخی، سیاسی، سماجی یا ثقافتی معنیٰ کا اخراج نہ صرف غلط بلکہ گمراہ کن ہے''۔ اس نکتے کے ذریعے ایک بار پھر ہم ادب اور زندگی کو جوڑنے والی تنقید کو خوش آمدید کہہ رہے ہیں۔ نئی تنقید کی رو سے بحث کو چھپے ہوئے لفظ یا متن تک محدود رہنا چاہیے لیکن متن کو آئیڈیولوجی کی تشکیل مان لینے کے بعد اب ہمارے لیے ضروری ہوگا کہ ہم متن کو زندگی اور اقدارِ حیات یا آئیڈیولوجی کی کشاکش کے طور پر دیکھیں جس کا مطلب ہے متن (فن پارے) کے تاریخی، سیاسی، سماجی اور ثقافتی منصب کی بحالی۔ لیکن یہ بحالی دو اور دو چار والی سادہ یا کسی پارٹی لائن کے سامنے نیاز مندانہ سر جھکا دینے والی بحالی نہیں بلکہ معنیٰ، ثقافت اور ادب کے تفاعل کی ریڈیکل اور تہہ دار تفہیم جس کے لیے سابقہ سکہ بند تصورات سے ہاتھ اُٹھانا ضروری ہوگا۔

''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کے خیال افروز مباحث میں جو نیا تنقیدی موقف سامنے آیا ہے وہ تنقید کے اسی منصب کی بحالی کا تقاضا کرتا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ ہماری تنقید اس منصب کی بحالی میں کیا کردار ادا کرتی ہے اور نئی تھیوری ہمیں تفہیم و تحسینِ متن کی کس منزل تک لے جاتی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اپنی بصیرتوں کے ذریعے ہمیں راہ دکھائی ہے، منزل تک پہنچنا تو ہمارا کام ہے۔

○

فهیم اعظمی

ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات

ادب میں ساختیاتی فکر اس صدی کی ساتویں دہائی میں نمایاں ہونا شروع ہوئی۔ برصغیر میں جدیدیت کی تحریک نے ۱۹۵۰ء سے اپنے قدم جمائے تھے لیکن ۱۹۶۰ء تک آتے آتے وجودیت، سرئیلیت تجریدیت وغیرہ کے اثرات اردو شاعری اور فکشن پر کئی طرح نمایاں تھے اور اس کے فوراً "بعد جدیدتر" ادب کا چرچا ہونے لگا۔ لسانیات، اسلوبیات، ہیئت پسندی اور کلاسیکی ساختیات نے تقریباً ایک ساتھ اردو ادبی فکر پر اثرات ڈالنے شروع کیے ورس لبرل اور نثری نظمیں کہی جانے لگیں اور شعری زبان اور "ڈیپ اسٹرکچر" کی باتیں ہونے لگیں۔ نویں دہائی کے آخری دنوں میں لسانیات اور اسلوبیات سے ایک قدم آگے جاکر ساختیات کے فکری اثرات اردو تنقید اور مطالعہ پر اثرانداز ہونے لگے۔ ساختیاتی فکر پر سب سے پہلے اظہار خیال کرنے والوں میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر سلیم اختر، ڈاکٹر محمد علی صدیقی اور نظام صدیقی تھے۔ شمس الرحمٰن فاروقی ساختیاتی اور پس ساختیاتی تھیوری سے پوری طرح متفق نہیں تھے لیکن ساختیات اور پس ساختیات سلسلے میں ادیب اور نقاد کی حیثیت سے ان کے رسالہ شب خون میں ساختیاتی مفکرین کے اقتباسات وغیرہ شائع ہوتے رہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی ایک صفت سب سے زیادہ نمایاں رہی ہے کہ وہ ہر نئی فکر کا بہ نظر غائر مطالعہ ہی نہیں کرتے بلکہ اپنی تحریروں اور تقریروں کے ذریعے اسے اردو ادیبوں میں متعارف کرانے کا بیڑا بھی اٹھا لیتے ہیں۔ چنانچہ جب لسانیات اور اسلوبیات کی بحث شروع ہوئی تو ڈاکٹر نارنگ نے "ادبی تنقید اور اسلوبیات" لکھ کر اردو ادب میں اسلوبیاتی مطالعہ اور تنقید کا شعور پیدا کیا۔ یہ کتاب ۱۹۸۹ء میں شائع ہوئی تھی۔ اسلوبیات کا طریق کار

محدود تھا اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اسلوبیاتی مطالعہ کسی مخصوص ادیب کے ادبی رویہ اور طرز نگارش کا ہوتا تھا جس سے اس فنکار کے یہاں مختلف اسالیب کی نشاندہی ہوتی تھی۔ ہیئت پسندوں کے اس اصول کہ فن پارہ ''کیسے'' لکھا گیا ترجمانی تو ضرور ہوتی تھی، مگر ''کیسے'' کا فکری میدان محدود تھا اگر یہ معلوم بھی کرلیا جاتا کہ کسی مخصوص تخلیق کار کے اظہار کے کتنے اسالیب ہیں تو اس کی تحقیقاتی قدر تو ضرور تھی لیکن ادبی تنقید کی دوسرے لوازمات مثلاً نشانیاتی کوڈز کی دریافت، معنیاتی تنوع اور تہوں کی نشان دہی، ان کہی اور التوا میں ڈالے ہوئے معنی کا انکشاف وغیرہ زیر بحث نہ آتے تھے۔ اسلوبیات میں اسٹرکچر کی نشان دہی تو کسی حد تک ہوتی تھی مگر اس سے نتائج کا اخذ کرنا اور مخصوص معاشرے سے اس کا تعلق قائم کرنا، یا فن پارہ کی تخلیق کے وقت کسی خاص مقصد کا فن کار کے ذہن میں ہونا ظاہر نہیں ہوتا تھا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ فوراً بعد ہی نارنگ ساختیاتی تنقیدی فکر کے مطالعے کی جانب راغب ہوئے۔ ڈاکٹر نارنگ نے اسلوبیات کی طرح ساختیات کو بھی اپنی تحریر وتقریر کا موضوع بنا کر بہت جلد ادیبوں کی توجہ اس جدید تر فکر کی جانب مبذول کی۔ اُس سلسلے میں ان کا پہلا مضمون ''ساختیات اور ادبی تنقید'' ماہ نو میں جون ۱۹۸۹ء میں شائع ہوا۔ کئی برسوں کی مسلسل محنت اور ساختیات فہمی کی کوششوں کے بعد ۱۹۹۳ء کے آخر میں گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' اردو ادب اور تنقید کے مفکرین کو پیش کی۔ ۱۹۸۹ء میں ڈاکٹر وزیر آغا کی تصنیف ''تنقید اور جدید اردو تنقید'' منظر عام پر آئی۔ اس کتاب میں ساختیات اور پس ساختیات کے اصولوں کو پیش کیا گیا تھا لیکن چونکہ یہ تنقید پر ایک جامع کتاب تھی اس لیے اس میں ساختیات اور پس ساختیات کا ایک جز ہے اسی طرح جون ۱۹۹۳ء میں وزیر آغا کی کتاب ''دستک دروازے پر'' منظر عام پر آئی۔

لیکن ڈاکٹر نارنگ کی کتاب اردو ادب میں صرف ساختیات اور پس ساختیات کے موضوع پر پہلی کتاب ہے۔ اس کتاب کے کچھ مضامین ادبی جریدوں میں پانچ برس تک شائع ہوتے رہے ہیں لگتا ہے کہ انھیں کتاب کے حصے کے طور پر ہی لکھا گیا۔

در اصل ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' تین کتابوں پر مشتمل ہے۔ پہلی کتاب میں ساختیات کے بنیادی اصولوں بشریات اور لسانیات سے ساختیات کا

رشتہ اور ساختیاتی فکر پر ان کا اطلاق، روسی ہیئت پسندوں کے اور نارتھروپ فرائی کے نظریات جنھوں نے ساختیاتی فکر کی پیش روی کی، بیانیہ کا ساختیاتی مطالعہ ولادمیر پروپ اور لیوی اسٹراس کا اساطیری مطالعہ اور ساختیاتی فکر پر ان کے اثرات توام چومسکی کے لسانیاتی اصولوں سے ساختیات کا تعلق، اور جوتھن کلر کے خیالات، ساختیاتی فکر کا ادبی تنقید پر اثر وغیرہ شامل ہیں۔

ٹرنس ہاک نے اپنی کتاب STRUCTURALISM AND SEMIOTICS میں ساختیاتی فکر کا رشتہ اطالوی مفکر اور قانون داں گیم بتیسا وِیکو کی فکر سے جوڑ ہے۔ وِیکو نے ۱۷۲۵ء میں اپنی کتاب NEW SCIENCE میں سماجی رشتوں اور STRUCTURING کا نظریہ پیش کیا تھا۔ اس نے نشانیات کے متعین کرنے اور پھر فرد کے اس کے جبر کے شکار ہونے کے بارے میں بتایا تھا اور ابتدائی انسانوں کی ایک جامع MENTAL LANGUAGE اور POETIC WISDOM کا نظریہ پیش کیا تھا جس کے ذریعہ سماجی رشتے وجود میں آتے ہیں اور پھر بنتے بگڑتے رہتے ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ نے اپنی کتاب میں ساختیاتی فکر کی ابتدا کے سلسلے میں ویکو کا ذکر نہیں کیا لیکن ژاں پیازے کا ذکر ہے جس نے ساخت کے تصور کو قدیم بتایا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ ڈاکٹر نارنگ لیوی اسٹراس کی ''بشریاتی ساخت'' سے پہلے کے اصولوں کو اتنا اہم نہیں سمجھتے۔

ڈاکٹر نارنگ نے اس سوال کا جواب یہ دیا کہ ۱۹۴۵ء میں لیوی اسٹراس کا ایک مضمون رسالہ ''ورڈ'' میں شائع ہوا تھا جس نے نئی بنیاد ڈالی، لیکن معلوم ہوتا ہے کہ ۱۹۶۰ء سے ساختیاتی تحریک کے زور پکڑنے کی وجہ وہ بھی ہے جو لارنٹ لی سیج (LAURENT LESAGE) نے اپنے مضمون THE NEW NOVEL IN FRANCE میں لکھی ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ کسی نظریہ کو قبول عام حاصل کرنے کے ضمن میں صرف نظریہ کے اوصاف کو کریڈٹ نہیں جاتا بلکہ اس نظریے کی توضیح وتصریح کرنے والے کا بھی بڑا حصہ ہوتا ہے اردو ادب میں بھی ساختیاتی فکر کو مقبول بنانے میں گوپی چند نارنگ نے بڑی جدوجہد کی اور زیرِ نظر کتاب اس جدوجہد کی شہادت ہے۔

کتاب:۲ میں ''پس ساختیات'' کے اصولوں کی توضیح ہے۔ عام طور سے لوگ POST یا ''پس'' سے یہ مراد لیتے ہیں کہ یہ اپنے پہلے کے اکتسابات کو بے دخل یا ختم کر دیتی

ہے۔لیکن یہ خیال صحیح نہیں ہے۔ مابعد یا ’’پس‘‘ ایک قدم آگے ہوتا ہے یہ اس بھومیکا کو وسعت دیتی ہے جو اس سے پہلے نظریات نے قائم کی تھی۔ کتاب کا پہلا باب ’’رولاں بارتھ پس ساختیات کا پیش رو‘‘۔عنوان سے شروع ہوتا ہے۔اس کے بعد ژاک لاکاں، مشل فوکو اور جولیا کرسٹوا کے افکار کا تذکرہ آتا ہے اور ژاک دریدا کے ڈی کنسٹرکشن کا ذکر ہے، لیکن ساختیات کے دور کی ابتدا و انتہا اور پس ساختیات کی ابتدا کا تعین دوسری ادبی تحریکوں کی طرح مشکل ہے۔اور ڈاکٹر نارنگ کی کتاب میں بھی ایسا کوئی زمانی تعین معلوم نہیں ہوتا اور ’’کتاب ۱ اور ۲‘‘ کی تقسیم اعتباطی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن بشریاتی اور ہئیت پسندی کی بنیاد پر شعری زبان اور فکشن کی ساخت کا تعین بنیادی باتیں معلوم ہوتی ہیں۔رولاں بارتھ کی فکر کے پہلے دور کا ذکر ہے، پہلا دور وہ ہے جس میں رولاں بارتھ نے حقیقت نگاری اور پراسراریت کے خلاف لکھنا شروع کیا اور قرأت متن کی دو خصوصیات بتائیں، ایک وہ جس سے حظ حاصل کیا جائے اور دوسری وہ جس سے وہی لذت حاصل کی جائے جو وصل میں حاصل ہوتی ہے۔دوسرے دور میں رولاں بارتھ نے حقیقت نگاری اور فطرت نگاری اور طراز البدائی حقیقت نگاری پر جس انداز میں ایمیلی ژولا جیسے مشہور فکشن نگاروں کا اسلوب تھا، شدید حملے کیے۔ڈاکٹر نارنگ کے مطابق رولاں بارتھ کی کتاب s/z بارتھ کی پس ساختیاتی دور کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس دور میں رولاں بارتھ نے حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے گئے فن پارے کے متن کو CLOSED TEXT کہا، جس کا مطلب یہ ہے کہ اس سے صرف ایک ہی معنی برآمد ہوتے ہیں اور وہ ایسی تحریر ہے جس میں مدلول کو سامنے رکھ کر دال کو فٹ کیا جاتا ہے۔رولاں بارتھ کے مطابق ایسی تحریر غیر تخلیقی ہوتی ہے۔ جسے LISIBLE (READERLY) کا نام دیا اور جو تحریر کثیر المعنویت پیدا کرتی ہے اور دال پر توجہ مرکوز کرتی ہے اسے SCRIPTIBLE (WRITERLY) تحریر کہا۔اسی دور میں بارتھ نے روایتی ORIGINALITY کے نظریہ کی مخالفت کی اور ہر فن پارے کو پہلے سے لکھے ہوئے ذخائر سے اخذ کیا ہوا بتایا، معنی کی وحدت کو MYTH کہا اور ان کو ڈز کی نشان دہی کی جنھیں قرأت کے LEXIAS یا اکائی کہا جاتا ہے۔اسی طرح بارتھ نے متن پر مصنف یا تخلیق کار کے حق کو بے دخل کیا اور یہ کہا کہ متن آزاد ہے اور معنی پہنانے کا کام قاری اور قرأت کا ہے۔ معنی پہنانے والا متن میں مصنف کے ارادے کو تلاش نہیں کرتا۔ پس

ساختیاتی مفکرین میں ڈاکٹر نارنگ نے ژاک لاکان اور مشل فوکو پر مفصل باتیں کی ہیں۔ ژاک لاکان نے فرائڈ کا نئے سرے سے مطالعہ کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر نارنگ ''لاکان فرائڈ کی جو نئی قرأت پیش کرتا ہے وہ محض تشریحی نہیں، بلکہ تائید اور تردید دونوں انتہاؤں کو پہنچتی ہے''۔ (ص ۱۸۲)

لاکان نے فرائیڈ کے نظریات کو وسعت دی ہے اور اسے عصری لسانی اور ساختیاتی فکر سے ہم آہنگ کیا ہے۔ بنیادی طور پر لاکان فرائیڈ کی تھیوری کے مختلف زاویوں کو تسلیم کرتا ہے۔ اس نے اس بات کو واضح کیا کہ لاشعور یا اِڈ کو منکشف کرنے میں فرائیڈ نے بھی زبان کو اہمیت دی ہے۔ لاکان اس سے آگے جا کر یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ ''لاشعور ایک لسانی نظام کی طرح ہے''۔ EGO کو لاکان ایک تصوراتی پہچان سے تعبیر کرتا ہے اور اس کے مطابق یہ تصور مرآت کی منزل (MIRROR STAGE) میں داخل ہونے کے بعد شروع ہوتا ہے اور ہمیشہ اسی طرح قائم رہتا ہے۔ اس نے لاشعور اور فوق الشعور کے درمیان سینڈوچ ہوئے فرائڈین ایگو کو تقریباً مجہول کر دیا۔ مشل فوکو نے جو ہمیشہ اپنے کو ساختیاتی کہے جانے پر احتجاج کرتا رہا، لیکن جس نے بنیاد ساختیاتی فکر کو بنایا، متن کو خودمختاری دینے کے بجائے اسے آئیڈیالوجی اور ڈسکورس کے تابع کر دیا۔ اسی طرح اس نے ''ڈسکورس'' کے نظریہ کو پیش کیا اور اس کو بقول ڈاکٹر نارنگ ''ذہن انسانی'' کی مرکزی سرگرمی قرار دیا۔ فوکو کے مطابق چاہے وہ تاریخ ہو یا کسی اور قسم کا متن اس میں طاقت کی جبر کا عنصر ہمیشہ رہا۔ اس لیے کوئی تاریخ یا کوئی ''ڈسکورس'' نہ کوئی مطلق اطلاع دیتا ہے اور نہ معنی۔ یہ نظریہ ژاک دریدا کے نظریہ کے مطابق ہے کہ معنی مطلق نہیں ہوتے لیکن اس کے اسباب مختلف ہیں۔ اور تشکیل کے نظریہ پر قائم ہیں۔

ڈاکٹر نارنگ نے جولیا کرسٹوا سے بھی بحث کی ہے جس کا زیادہ تر کام ادبی معنیات پر ہے۔

کتاب نمبر ۲ کا تیسرا اور چوتھا باب ژاک دریدا کی ردتشکیل سے متعلق ہے۔ (DECONSTRUCTION) یا ردتشکیل کا چرچہ ہوا تو ہمارے بہت سے احباب یہ سمجھنے لگے کہ شاید ردتشکیل یا ساخت شکنی کا مطلب یہ ہے کہ ساختیات کے نظریہ کو رد کر دیا گیا۔ ساختیات کو پرانی فکر کہنے لگے اور ساخت شکنی کو ساختیات کے خاتمہ کے مترادف سمجھنے

لگے۔ حالانکہ ساختیات کی کتابیں اب بھی شائع ہو رہی ہیں اور ساختیاتی و پس ساختیاتی فکر نے لٹریچر پر ان مٹ اثرات قائم کیے ہیں۔ ژاک دریدا کی بنیاد بھی ساختیات پر ہے۔ اس کا نقطۂ آغاز سا سیر کی لسانی فکر ہے۔ دریدا نے سا سیر کے نظریے سے کہیں کہیں اختلاف کیا ہے۔ مثلاً یہ کہ سا سیر نے بولی ہوئی زبان یا PAROLE کو اہمیت دی اور تحریر کو تقریر کا نمائندہ کہا۔ دریدا نے تحریر کو اہمیت دی اور تحریر و تقریر کے فرق کو رد کیا۔ بقول ڈاکٹر نارنگ:

> ''ساختیات سے بحث کرتے ہوئے دریدا کہتا ہے کہ ساختیاتی فکر میں ساخت (اسٹرکچر) کا تصور اس مفروضے پر قائم ہے کہ معنی کا کسی نہ کسی طرح کا مرکز CENTRE ہوتا ہے۔ یہ مرکز ساخت کو اپنے تابع رکھتا ہے، لیکن خود اس مرکز کو تجزیے کے تابع نہیں لایا جا سکتا (ساخت کے مرکز کی نشاندہی کا مطلب ہوگا دوسرا مرکز تلاش کرنا) انسان ہمیشہ مرکز کی خواہش کرتا ہے اس لیے کہ مرکز موجودگی کی ضمانت ہے...'' (ص۔۲۰۷)

دریدا نے SIGN یا نشان کے بجائے ٹریس TRACE کی اصطلاح استعمال کی اور SEMIOLOGY کے بجائے GRAMMATOLOGY کی۔ اس کے مطابق کسی بھی تحریر یا تقریر کے معنی وہی نہیں ہوتے جو ظاہر ہوتے ہیں بلکہ غائب یا التوا میں ڈالے ہوئے معنی بھی ہوتے ہیں۔ اسی سلسلے میں دریدا نے نظریۂ افتراق کو بھی وسعت دی۔ دریدا نے سا سیر کے اس نظریہ سے اختلاف کیا کہ دال اور مدلول منفی ہوتے ہوئے بھی مل کر مثبت ہو جاتے ہیں۔ دریدا کے مطابق دال اور مدلول کبھی مل ہی نہیں سکتے۔

ڈاکٹر نارنگ لکھتے ہیں:

> ''واضح رہے کہ ردتشکیلی تنقیدی مطالعہ متن کے تئیں غیر جانبدارانہ رویہ نہیں رکھتا بلکہ متن کی معنی خیزی کے عمل میں کھلم کھلا اور عمداً مداخلت کی جرأت کرتا ہے۔ ردتشکیل بار بار معنی کو پلٹنا چاہتی ہے اور خود کو اور قاری کو بار بار یاد دلاتی ہے کہ اس کے معنی یہ تو نہیں ہیں، یا معنیاتی فوقیت یہ تو نہیں ہے جو بظاہر نظر آتی ہے۔ معنی کا افتراق اور التوا جو غیر موجود ہوتا ہے ہمیشہ معنی کے ''دوسرے پن''

OTHERNESS کی طرف اشارہ کرتا ہے...“ (ص۔۲۳۳)

ڈاکٹر نارنگ نے ڈی کنسٹرکشن کے دوسرے داعیوں، پال دی مان، جیفری ہارٹ میں اور ہیلس میلر کا بھی ذکر کیا ہے۔ پس ساختیات کے سلسلے میں ڈاکٹر نارنگ نے آلتھیو سے، ماشیرے، گولڈ مین، ایگلٹن اور جیمسن کے خیالات کا بھی ذکر کیا ہے۔ یہ مفکرین مارکسسٹ تھے مگر مارکسزم کے روایتی مطالعہ سے ہٹ کر انھوں نے ساختیات کی روشنی میں مارکسزم کی توضیح کی۔ مثلاً آئیڈیالوجی کے بارے میں انھوں نے کہا کہ آئیڈیالوجی کوئی باہر کی چیز نہیں جس کے پرچار کی ضرورت ہو۔ آئیڈیالوجی ہمارے ڈسکورس کے اندر ہوتی ہے اور اس سے مفر نہیں۔ مارکسزم نے رشتے کے نظام پر زور دیا حالانکہ یہ رشتہ نشانیاتی نہیں بلکہ طبقاتی تھا۔

اسی طرح آلتھیو سے، ماشرے اور جیمسن کے خیالات کو ڈاکٹر نارنگ نے واضح کیا ہے اور مارکسیت اور ساختیات کی قربت اور فاصلے کو ظاہر کیا ہے۔

کتاب کا چھٹا باب قاری اساس تنقید کا ہے جس میں مختلف مفکرین نے قاری اور قرأت کی اہمیت پر زور دیا ہے اور متن کی معنویت کو اجاگر کرنے میں قاری کے غالب حصے کا ذکر کیا۔

کتاب نمبر ۳ مشرقی شعریات میں ساختیاتی فکر کی موجودگی کا انکشاف کرتی ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر نارنگ لکھتے ہیں:

> ”ہم نے ہندوستانی فکری روایت اور شعریات کا جائزہ لیا تو بعض حیران کن نتائج سامنے آئے۔ یعنی مغرب میں جو نکات اب ساختیاتی اور تشکیل فکر کے ذریعے سامنے آ رہے ہیں، ان سے ملتے جلتے نکات ہندوستانی فکر و فلسفے بالخصوص بودھ فلسفے میں صدیوں پہلے زیرِ غور رہے ہیں...“ (ص۔۳۳۸)

اس کتاب کا پہلا باب سنسکرت شعریات سے متعلق ہے جو ساختیات فکر کے خاصی قریب ہے۔ سنسکرت میں فلسفۂ لسان اور معنی کی بحثیں بہت پرانی ہیں۔ سنسکرت سے واقفیت نہ ہونے کی وجہ سے ہم ان سے پوری طرح متعارف نہ ہو سکے، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ مبارکباد کے مستحق ہیں کہ انھوں نے منطق اور گرامر کے تقریباً ڈھائی ہزار سال

پرانے خزانے میں ایسے سکّوں کا ذکر کیا جو آج بھی رائج الوقت ہیں۔ ہمیں سنسکرت، عربی اور فارسی کے ان سکوں کی قدر اب معلوم ہوئی لیکن ہمیں افسوس اس بات کا ہوتا ہے کہ ہم نے ان کی قیمت کا اندازہ اس وقت لگایا جب مغرب سے روشنی ملی۔ اس میں شک نہیں کہ ان میں سے بہت سے نام ہمارے لیے اجنبی نہیں۔ مثلاً پاننی کے نام سے ہم واقف ہیں اور منطق اور زبان پر جو کچھ لکھا گیا ہی وہ بھی بہت پہلے مغربی دنیا تک پہنچ چکا ہے اور اس میں سے بہت کچھ انسائیکلو پیڈیا اور مستشرقین کی تحریروں میں بھی ملتا ہے۔ لیکن ان میں ان اصولوں کو نشان زد کرنے اور انہیں ساختیاتی فکر کے مطابق ثابت کرنے میں زیرِ نظر کتاب اَوَن گارڈ کا کردار ادا کرتی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے یہ انکشاف کر کے شبد اور ارتھ کی بحث جسے نظریہ آبھدھا کہا جاتا ہے۔ یا گوتم رشی کا قول کہ شبد اور ارتھ کا رشتہ اصلاً براہِ راست نہیں یا شئے اور لفظ کا رشتہ بھی منطقی نہیں بلکہ الفاظ اعتباطی ہوتے ہیں، یقیناً سائیئر کی فکر کو مشرقی فکر کے دو ہزار سال بعد جنم لینے والی فکر کے طور پر متعارف کرایا ہے۔ سائیئر کے لانگ LANGUE کا تصوّر دورِ عربیہ میں اور یک زمانی (SYNCHRONIC) مطالعہ کا تصوّر پانی اور پتنجلی کی فکر میں، اپوہ اور شونیہ میں نظریۂ افتراق اور ڈی کنسٹرکشن کے اصول نظریۂ سپھوٹ میں SIGN کا متبادل، نظریہ دھونی میں شعری جمالیاتی اور ڈی کنسٹرکشن کا دوسراپن (OTHERNESS) کا تصور، نظریہ رس اور آکانکشا میں قاری اساس تنقید کے مماثل اصولوں کی نشاندہی کر کے ہم پر یہ واضح کر دیا کہ ساختیات اور پس ساختیات ہماری ہی پرانی فکر ہے جسے مغرب والوں نے از سرِ نو فلسفۂ ادب کے طور پر ہم تک پہنچایا ہے۔ یہ بھی واضح ہے کہ اپنے ہی نظریات اور تصورات کو سمجھنے کے لیے ہم مستشرقین کی لکھی ہوئی کتابوں کے مرہونِ منّت ہیں۔ مگر اس کے لیے ہم سوائے اپنی کمزوری اپنے حالات اور اپنی تاریخ کے کسی اور کو مورد الزام نہیں ٹھہرا سکتے۔

کتاب نمبر ۳ کے دوسرے باب میں عربی اور فارسی شعریات میں زبان 'لفظ' اور معنی کے مباحث کو تفصیل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ یہ مباحث محض یہی نہیں کہ مشرقی شعریات میں لسانی اور ساختیاتی فکر کی قدامت کی نشاندہی کرتے ہیں بلکہ عربی اور فارسی شعریات پر ایک تحقیقی مقالے کی حیثیت رکھتے ہیں جس سے عمومی طور پر استفادہ کیا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے قبلِ اسلام (دورِ جاہلیت کی اصطلاح علمی اور ادبی نقطۂ نظر سے صحیح

نہیں معلوم ہوتی) سے شروع کر کے اموی اور عباسی عہد تک کا جائزہ لیا ہے۔

عربی لسانیات و ادب پر فارسی، ہندی اور یونانی اثرات کا ذکر کیا ہے۔ قبل اسلام ''معلقات'' سے لے کر خلفائے راشدین کے دور تک خصوصاً حضرت علیؓ کے علم اور شاعری کا تذکرہ کیا ہے۔ اموی عہد کے جریر، فرزوق اور اخطل کی شاعری کا ذکر بھی ہے۔ عباسی عہد میں ابن قتیبہ کی ''الشعر والشعراء'' کا تذکرہ ہے جس میں ابن قتیبہ شعری فکر کے لحاظ سے جدیدیت کا داعی نظر آتا ہے۔ عبدالعزیز ابن المعتز کی کتاب ''البدیع'' کا ذکر ہے اور ابن خلدون کے مقدمہ کا تذکرہ ارسطو کی ''ریطوریقا'' اور بوطیقا کے ترجمہ کے بعد عربی شاعری پر جو یونانی اثرات مرتب ہوئے ان کی نشان دہی کی گئی ہے۔ فارسی شعریات اور عربی شعریات کے ربط کا ذکر ہے۔ قدامہ بن جعفر کے لفظ، معنی، وزن اور قافیہ کے ربط کا ذکر ہے۔ اور قدامہ کے اس قول کا جو ہماری عصری بحث کا متنازع موضوع بن سکتا ہے:

> ''طرزِ بیان شعر کا اصلی جزو ہے۔ مضمون و تخیل کا بجائے خود فاحش ہونا شعر کی خوبی کو زائل نہیں کرتا۔ شاعر ایک بڑھئی ہے۔ لکڑی کی اچھائی برائی اس کے فن پر اثر انداز نہیں ہوتی''۔
>
> (ص ۲۱۱)

اسی طرح ابنِ خلدون کا موقف کہ انشا پردازی کا دارومدار زیادہ تر الفاظ پر ہے اور ابن رشیق، عبدالقادر جُرجانی اور مولانا الطاف حسین حالی کا اختلافی موقف اور معنی پر زور اور فارسی شاعر شمس الدین رازی کا فارملسٹ موقف کہ ''کیسے کہا'' کے مماثل قول۔

علمِ معانی اور بلاغت پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر نارنگ نے مختلف اسناد کے حوالے سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ بلاغت سے مراد پوری زبان کا معنیاتی تفاعل ہے۔ لہٰذا بلاغت یہ نہیں ہے کہ معنی کو جوں کا توں کمیونکیٹ (Communicate) کیا جائے۔ علم بیان پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر نارنگ نے مجاز کے ضمن میں تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ کو رکھا ہے۔

ڈاکٹر نارنگ نے واضح کیا ہے کہ عبدالقادر جُرجانی کے خیالات سائیر سے ملتے جلتے ہیں کیونکہ ساختیاتی مفکرین کی طرح جُرجانی بھی لفظ اور معنی کے رشتے کو فطری نہیں بلکہ انضباطی مانتا ہے۔ سائیر کے پارول اور لانگ کے تصوّر کی مشابہت نارنگ نے

ابنِ رشیق کی فکر میں تلاش کی ہے اور اسے بالدلیل واضح کیا ہے۔ انھوں نے ساختیات کے کئی اصولوں کو مثلاً "تحریر لکھتی ہے لکھنے والا نہیں" یا یہ کہ زبان SELF ADJUSTING اور SELF REGULATING ہوتی ہے۔ ابن خلدون، ابن رشیق اور مولانا حالی کی تحریروں میں تلاش کیا ہے اور انہیں تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے۔

آخر میں ڈاکٹر نارنگ نے فلسفۂ لسان وادب کی موجودہ صورتِ حال کا ذکر کیا ہے۔ اس میں تھیوری پر توجہ موضوع انسان کی نفی، پس ساختیات کے اصولوں، پوسٹ ماڈرن ازم کی اصطلاح، مارکسزم اور ساختیاتی فکر، قاری کی اہمیت وغیرہ موضوعات پر روشنی ڈالی ہے۔ کتاب میں ایک جامع فرہنگ بھی شامل ہے جس میں اُردو اور انگریزی اصطلاحات کا ذکر ہے جو اس کتاب میں استعمال کی گئی ہیں یا جن کا تعلق ساختیاتی فکر سے ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ۵۹۱ صفحات کی یہ کتاب جدید تر فکری مواد کے ساتھ ہمیں اُن جڑوں کا بھی پتہ دیتی ہے جو ہماری فکری اساس ہیں لیکن ہمیں ان کی خبر نہ تھی۔ اس کتاب کا ایک علمی پہلو یہ ہے کہ اس کے پڑھنے کے بعد ساختیات اور پس ساختیات کے سلسلے میں بہت سے تعصبات، غیر مرونتی رویئے اور ان دیکھے خوف سے نجات مل جائے گی اور نئے فکری مباحث اور اُن کے ہمارے ادب پر اطلاق کا جواز مل جائے گا۔ ساختیات اور پس ساختیات دونوں نظریات میں مصنف، مفکر اور تخلیق کار کی شخصیت اگر کوئی حیثیت رکھتی ہے تو ثانوی حیثیت، پوری ساختیاتی فکر میں کسی نے یہ دعویٰ نہیں کیا کہ یہ بالکل نئی فکر ہے۔ سب نے اسے مطالعہ کا طریقہ کہا اور اس کی فکری اساس سا سیئر، افلاطون، ملارمے، روسو، فرائیڈ وغیرہ میں تلاش کی ہے اور ڈاکٹر نارنگ کی یہ کتاب مشرقی شعریات میں ساختیات اور پس ساختیات کی فکری اساس کی نشاندہی کرتی ہے اور اس طرح یہ قول صحیح معلوم ہوتا ہی کہ "تحریر لکھتی ہے مصنف نہیں" لیکن زیرِ نظر کتاب کے پہلے اور دوسرے اور نمبر ۳ کے بہت سے حصوں کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ کتاب کے طرزِ نظر نگارش میں مفکرین کی شخصیت کو ترجیح دی گئی ہے۔ مثلاً اس قسم کے عنوانات ملتے ہیں "رولاں بارتھ پس ساختیات کا پیش رو" "ژاک دریدا اور ردِ تشکیل"۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ "پس ساختیات کا آغاز" یا "ردِ تشکیل" لکھنے سے شخصیت اور مصنف کے بجائے موضوع پر توجہ مبذول کی جاسکتی تھی۔ اس کے علاوہ پوری کتاب کا اندازِ تحریر اس طرح کا ہے جس سے قاری کی توجہ

سب سے پہلے قول پر نہیں بلکہ کہنے والے پر، تھیوری پر نہیں بلکہ تھیورٹیشن پر مبذول ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ بات صرف کتاب کے کچھ حصوں تک محدود ہے۔ ایسے عنوانات اور ان کی توضیحات مثلاً ''فکشن کی شعریات اور ساختیات''، ''شعریات اور ساختیات''، ''ردتشکیل۲'' ''مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات'' تھیوری کو اہمیت دینے کا تاثر دیتے ہیں، مگر اندازِ تحریر مصنف ہی کی فکر کو مرکزیت دیتا ہے۔ شاید اس طرح کی کتاب میں یہ طریقہ درست ہو مگر تھیوری کی توضیح اگر تنقیدی ہوتی اور ڈاکٹر نارنگ نے ساختیاتی مفکرین کی وضاحت کے ساتھ خود اپنے خیالات کا اظہار کیا ہوتا جس سے تنقیدی مطالعہ کا تاثر ابھرتا تو کتاب کی قدر میں مزید اضافہ ہو سکتا تھا بے شک مشرقی شعریات کے باب میں اور اختتامیہ میں ڈاکٹر نارنگ نے اس طریقے کو اپنایا ہے اور مفکرین سے اتفاق اور اختلاف نے اس حصے کو بہت دلچسپ بنا دیا ہے حالانکہ اس میں بھی دلائل کا زیادہ تر حصہ ساختیاتی فکر کے ساتھ مشرقی شعریات کی مماثلت کے ثبوت میں اور کچھ ساختیات کے دفاع پر مرکوز ہے۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ کتاب کا مقصد ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر کو واضح کرنا تھا نہ کہ اس کا تنقیدی مطالعہ کرنا۔ تو یہ بات بڑی حد تک درست ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس کتاب کی علمی حیثیت کے ساتھ تاریخی حیثیت بھی مسلّم ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے جس لگن اور محنت کے ساتھ ساختیات فہمی کی تحریک کی رہنمائی کی ہے جس کا نقطۂ عروج زیرِ نظر کتاب ہے، وہ یقیناً قابلِ تحسین ہے اور ادبی تنقید و تحریر پر ان اصولوں کا عملی اطلاق شروع ہو چکا ہے لیکن اسے مزید وسعت دینے کے لیے ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' رہنما اصول فراہم کرتی رہے گی اور بڑی حد تک ایک لازمی دستاویز کے طور پر اپنی افادیت منواتی رہے گی۔

○

شافع قدوائی

اُردو زبان وادب: تنقیدی تناظرات

ہمارے قدیم ادبی سرمائے علی الخصوص تذکروں میں موجود مجمل تنقیدی اشاروں یا تنقیدی رائے زنی سے قطع نظر، اُردو میں تنقید کا باقاعدہ آغاز مقدمہ شعر و شاعری کی اشاعت سے ہوا۔ حالی کی اس شہرۂ آفاق تصنیف نے نہ صرف تنقید کو ایک باضابطہ علم کے بلکہ ایک مخصوص ادبی صنف کے طور پر بھی قائم کیا۔ لیکن گذشتہ سو برسوں کے تنقیدی سرمائے پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ حالی کی کوشش زیادہ ثمر آور ثابت نہیں ہوئی اور تنقید کو صحیح بنیادوں پر استوار ہونے میں خاصی تاخیر ہوئی۔ اُردو تنقید اپنے نقطۂ آغاز سے ہی مواد پر غیر ضروری اصرار کے باعث غیر ادبی معیاروں کی تحسین میں اس قدر منہمک ہوگئی کہ فنی محاسن پس پشت جا پڑے۔ بیشتر ناقدین نے حالی کے اس تنقیدی موقف کو بے چون و چرا تسلیم کرلیا کہ ادب ایک خود مکتفی اکائی (MONAD) نہیں ہے۔ اس تنقیدی مفروضے کی مقبولیت نہ صرف تنقید کی آزادانہ نشوونما پر اثر انداز ہوئی بلکہ اس کے نتیجے میں بعض جدید تر ادبی اور لسانی مباحث سے اُردو ادب آشنا نہیں ہوسکا۔ اُردو کے بیشتر ناقدین نے سماجی معنویت کے حوالے سے فن پارہ کے حسن و قبح کا فیصلہ کیا اور صرف موضوع کی تلخیص کو ادب شناسی کا بنیادی نکتہ سمجھا۔ مواد پر غیر ضروری اصرار کے باعث فن پارہ کی خارجی اور داخلی ساخت اور اسلوبیاتی خصائص پر زیادہ توجہ نہ کی جاسکی اور اس باعث اُردو میں تنقید کے نام پر خس وخاشاک کا انبار جمع ہوگیا ہے۔

موضوع کے حوالے سے فن پارہ کی تعیین قدر کرنے والے ان بے شمار کم سواد ناقدین سے قطع نظر، بعض ایسے معتبر اور نکتہ رس ناقدین بھی ہیں جنھوں نے نہ صرف ہمیں فکر وخیال کی نئی منزلوں سے آگاہ کیا بلکہ عالمی ادبی منظر نامہ سے کسب فیض کرتے ہوئے

اُردو تنقید کے دامن کو مالا مال کیا۔ اس نوع کے ناقدین کی تعداد اتنی بھی نہیں ہے کہ ہم انہیں دونوں ہاتھ کی انگلیوں پر شمار کر سکیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کا شمار ان اہم ناقدین میں ہوتا ہے جنھوں نے اسلوبیات، ساختیات، پس ساختیات، ردتشکیل اور قاری اساس تنقید وغیرہ سے استنباط کرتے ہوئے اُردو تنقید کو وقار اور اعتبار بخشا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے جن کی اب تک ۳۰ سے زیادہ کتابیں شائع ہو چکی ہیں، ہمیشہ فن پارہ کے گہرے تجزیاتی مطالعہ پر زور دے کر اُردو تنقید کی عام روش عمومی بیانات اور تعمیمات اور سرسری رائے زنی سے شعوری طور پر اجتناب کیا ہے۔ ترقی پسند تنقید کی مقبولیت (یعنی موضوع پر اصرار) کے باوجود پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اسلوبیاتی اور ہیئتی خصائص کی نشاندہی کو اپنا اوّلین تنقیدی فریضہ گردانا اور ادبی تنقید کے میدان میں ہونے والی ہر نئی پیش رفت سے اُردو تنقید کو آگاہ کرنے کی سعی کی تاکہ اُردو داں قارئین بھی انسانی شعور پر اثر انداز ہونے والے ان انقلابی نظریوں سے واقف ہو جائیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے انگریزی میں بعض بین الاقوامی ادبی جرائد میں اُردو زبان و ادب سے متعلق بعض اہم مضامین بھی لکھے ہیں۔ ان مضامین کا ایک انتخاب ''اُردو زبان و ادب: تنقیدی تناظر'' ابھی حال میں نئی دہلی سے اسٹرلنگ پبلشر نے شائع کیا ہے۔ انگریزی مضامین کے اس مجموعے سے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی ادب کی جملہ اصناف سخن سے یکساں دلچسپی کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں سودا سے لے کر فیض، منٹو سے لے کر انور سجاد اور ناصر کاظمی سے لے کر شہر یار تک کے شعری اکتسابات اور فنی امتیازات کا معروضیت کے ساتھ محاکمہ کیا گیا ہے۔ اس مجموعے میں شائع تمام مضامین موضوع کے تنوع کے باوجود، پروفیسر گوپی چند نارنگ کی گہری تجزیاتی نظر اور تنقیدی بالغ نظری کے باعث ایک ہی سلسلے کی کڑی معلوم ہوتے ہیں۔ تجزیاتی شعور، نکتہ رسی اور گہری تنقیدی بصیرت ان مضامین کا مابہ الامتیاز عنصر ہے۔ زیرِ نظر کتاب کی ایک اہم خوبی یہ ہے کہ اس سے ادب کی تفہیم کی ایک نئی جہت کا سراغ بھی ملتا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ ادب کے مطالعہ میں قرأت پر اصرار کر کے نہ صرف نئے امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں بلکہ ادب فہمی کی ایک نئی روایت کی راہ بھی ہموار کرتے ہیں۔

چار حصوں میں منقسم اس کتاب کا مقصد غیر اُردو داں کو اُردو زبان و ادب کے ارتقا اور اس کی موجودہ صورتِ حال سے کما حقہ، واقف کرانا ہے۔ اس مجموعے میں اُردو

شاعری کا کلاسیکی دور، جدید شاعری، جدید افسانہ اور اُردو زبان اور اس کے املے کے مسائل پر تفصیلی تجزیاتی مضامین شامل ہیں۔ پہلے مضمون ''غالب اور ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی'' میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس مفروضہ کا ابطال کرنے کی کوشش کی ہے کہ غالب نے ۱۸۵۷ء کی بغاوت کی مذمت کرتے ہوئے مجاہدین کا مذاق اُڑایا تھا۔ پھر مصنف کا خیال ہے کہ اگرچہ غالب نے اپنی فارسی ڈائری ''دستنبو'' میں بغاوت کی برملا مخالفت کی ہے اور برطانی حکومت کی تعریف وتوصیف کی ہے مگر ان کے نجی خطوط اس امر کی نفی کرتے ہیں۔ ان خطوط کی روشنی میں بغاوت کے تئیں غالب کے رویے کا صحیح طور پر اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے غالب کی شخصیت کے مختلف گوشوں کا احاطہ کرنے کے بعد بعض مثالوں سے انہیں ایک مکمل عملی آدمی قرار دیا ہے۔ اور غالب کے عملی رویے کو بھی برطانی حکومت کی ہمنوائی کا ایک سبب قرار دیا ہے۔ مصنف کا یہ قول مبنی بر حقیقت معلوم ہوتا ہے کہ غالب ہر چند عملی آدمی تھے مگر بغاوت سے متعلق ان کے صحیح رویہ کا اندازہ محض دستنبو سے نہیں لگایا جا سکتا بلکہ ان کے ذاتی خطوط سے استنباط کرنا از حد ضروری ہے۔

دوسرے مضمون اُردو شاعری پر اسلامی تصوف کے اثرات میں مصنف نے اولاً اُردو زبان کی نشوونما اور اسلامی تصوف کے ارتقا پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے اور پھر اُردو شاعری پر اسلامی تصوف کے اثرات کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ پروفیسر نارنگ کا خیال ہے کہ اسلامی تصوف کو ہندوستان کے ماورائی ذہن نے بہت جلد قبول کر لیا۔ پروفیسر نارنگ نے تصوف کی بعض اصطلاحوں مثلاً فنا، عرفانِ ذات، فنافی الشیخ وغیرہ کی تفصیلی وضاحت کی ہے اور پھر ولی سے لے کر عہد حاضر کے شعرا تک کے کلام سے وافر مثالیں پیش کر کے لکھا ہے کہ ان مختلف نظریات کی آمیزش نے بلاشبہ ہندوستان میں مختلف مذاہب میں ایک نقطۂ اشتراک فراہم کیا بلکہ جذباتی، روحانی اور جمالیاتی ہم آہنگی کی ایک نئی صورت کو جنم دیا اور اسی باعث ہندستانی معاشرہ میں مختلف مذاہب کو فروغ حاصل ہوا اور تمام مذاہب کے پیروکار ہم آہنگی اور امن کے ساتھ رہ سکے۔

کلیاتِ سودا کا ایک مخطوطہ امریکا کی پرنسٹن یونی ورسٹی لائبریری میں موجود ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے تیسرے مضمون ''کلیات سودا کا پرنسٹن مخطوطہ'' میں اوّلاً سودا کی شعری انفرادیت کو واضح کیا ہے۔ اور پھر اس مخطوطے کے امتیازات پر تفصیلی گفتگو کی

ہے۔ ان کا خیال ہے کہ یہ مخطوطہ اس اعتبار سے زیادہ قابلِ اعتبار ہے کہ یہ ۱۸۵۲ء میں ایک نواب سیّد علی خاں کے لیے خصوصی طور پر تیار کیا گیا تھا۔ یہ مخطوطہ مغل مصوری کا ایک شاہکار نمونہ بھی ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کا مثنوی پر تحقیقی مقالہ برصغیر کے ادبی حلقوں میں بہت مقبول ہوا تھا۔ انگریزی مضامین کے اس مجموعے میں بھی پروفیسر نارنگ نے مثنویوں پر ایک مبسوط مضمون شامل کیا ہے۔ اس مقالے میں فاضل مصنّف نے مثنویوں کی موضوع کے حوالے سے درجہ بندی کی ہے اور انہیں مذہبی، تاریخی، حب الوطنی، سماجی اور تہذیبی خانوں میں منقسم کیا ہے اور لکھا ہے اس درجہ بندی کے علاوہ بھی بعض نیم تاریخی اور ہند ایرانی مثنویاں بھی ہیں۔ مزید برآں لوک کہانیاں اور پرانوں سے ماخوذ مثنویاں بھی ملتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے تقریباً ہر قابلِ ذکر مثنوی کے امتیازی عناصر کو نشان زد کرتے ہوئے اس کے سماجی اور تہذیبی پہلو کو بطورِ خاص اپنے مطالعہ کا موضوع بنایا ہے۔ اس کا یہ خیال درست معلوم ہوتا ہے کہ مثنویاں تہذیبی انجذاب اور اتحاد کے عمل کی بہترین مثال ہیں اور ان کے توسط سے ہندستانی معاشرہ سے متعلق اہم معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ پانچویں مضمون ''ہندوستان کی جنگ آزادی اور اُردو شاعری'' میں مصنّف نے اوّلاً اپنے اس قول کا اعادہ کیا ہے کہ شاعر اوّل و آخر شاعر ہوتا ہے اور اس پر سماجی ذمّہ داریاں عائد کرنا دانش مندی نہیں ہے۔ شاعر کی اوّلین وفاداری اپنے فن سے ہونا چاہیے۔ پروفیسر نارنگ نے فنونِ لطیفہ کی دیگر قسموں مثلاً رقص اور مصوری سے ادب کا موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہم رقاص سے محض اچھے رقص، مصور سے محض اچھی تصویر اور گلوکار سے محض اچھے گانے کے خواہاں ہوتے ہیں لیکن ادب کے سلسلے میں ہمارا یہ رویہ نہیں ہوتا۔ فاضل مصنّف نے اس مقدمے کی تدوین کے بعد ادب کے بنیادی میڈیم ''زبان'' کے تفاعل کو نشان زد کرتے ہوئے لکھا ہے کہ معنی جمالیاتی حظ کا جز ولاینفک ہے اور اس مقام پر ادب کے سماجی رول کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ پروفیسر نارنگ نے ادب اور سماج کے رشتے کی تفصیلی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے، اور ان بے شمار اُردو شعرا کے کلام سے کثرت سے حوالے دیے ہیں جنھوں نے نہ صرف جنگ آزادی میں عملی حصّہ لیا بلکہ اپنے اشعار کے توسط سے برطانی سامراج کے خلاف جذبات انگیخت کیے۔

''اقبال کی اُردو شاعری کا صوتی نظام'' میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے لسانیات کی ایک شاخ صوتیات کے حوالے سے اقبال کی شاعرانہ انفرادیت اور تخلیقی ندرت کو بڑی دیدہ ریزی اور دقت نظر کے ساتھ واضح کیا ہے اقبال کی مشہور نظموں مثلاً مسجد قرطبہ، ذوق وشوق اور ساقی نامہ وغیرہ کے مبسوط صوتیاتی تجزیے کے بعد فاضل مصنف نے خیال ظاہر کیا ہے کہ اقبال کی انفرادیت کا راز ASPIRATE اور RETROFLEX آوازوں کے محتاط استعمال میں مضمر ہے۔ پروفیسر نارنگ، میر اور غالب کے صوتی نظام کا اقبال سے موازنہ کرتے ہوئے رقم طراز ہیں ''اقبال کا متنوع صوتی نظامِ فارسی، عربی آوازوں اور NASALIZED VOWELS کے خوشگوار امتزاج سے تشکیل پاتا ہے اور یہ ان کی شعری انفرادیت کا سب سے بڑا ثبوت ہے''۔

عہدِ حاضر کے دو مقبول شاعروں فیض اور فراق کے شعری اکتسابات اور فنی امتیازات کو بھی پروفیسر نارنگ نے بطریقِ احسن اجاگر کیا ہے۔ ''فراق کے کلام میں روایت اور جدت'' میں فاضل مصنف نے اوّلاً اُردو غزل کے علائم استعاروں، تلمیحات اور رسومیات کی تفصیلی وضاحت کرتے ہوئے فراق کے تصور عشق کو موضوع بحث بنایا ہے۔ ان کا خیال مبنی بر حقیقت معلوم ہوتا ہے۔ کہ فراق نے اُردو شاعری کو ایک بالکل نئے تصورِ محبوب سے آشنا کیا۔ فراق کا محبوب محض غیر مرئی مجرد تصور نہیں ہے بلکہ وہ گوشت پوست کا جیتا جاگتا انسان ہے۔ فراق نے معیاتی اظہاری سطح پر اُردو غزل میں ایک نئی TENDERNESS داخل کی ہے۔

فیض کی تخلیقی فطانت، شعری ڈکشن اور کلاسیکی امیجری سے ان کے شغف پر اس کتاب کے ساتویں مضمون میں تفصیلی گفتگو کی گئی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے فیض کے متعدد اشعار کے علاوہ ان کی بعض مشہور نظموں مثلاً تنہائی اور سرودِ شبانہ کو تجزیہ کے عمل سے گزار کر لکھا ہے کہ فیض نے غالب اور اقبال دونوں سے زبان کے تخلیقی استعمال کا ہنر سیکھا تھا۔ فیض نے نہ صرف پرانے علائم میں نئے معنیٰ داخل کیے بلکہ کلاسیکی امیجری کا احیا بھی کیا ہے۔

اُردو میں جدیدیت ایک ادبی مظہر کے طور پر اپنی شناخت قائم کر چکی ہے پروفیسر نارنگ نے اپنے مضمون ''جدید اُردو شاعری۔ ہندوستانی منظر نامہ'' میں نہ صرف جدیدیت کے مابہ الامتیاز عناصر کو نشان زد کیا ہے بلکہ اُردو شعرا پر اس کے اثرات کی نشان

دہی میں بھی دقتِ نظر کا ثبوت دیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ہر چند کہ اُردو ادب میں مروج جدیدیت کا مغرب سے بڑا گہرا اور فکری تعلق ہے مگر اس کے باوجود اس تحریک نے اسلامی وجودی اور ہندوستانی دیو مالا سے بھی بہت کچھ اخذ و قبول کیا ہے۔ جدید اُردو شعرا (اگرچہ پیکر تراشی، علامت نگاری اور وجودیت سے استفادہ کرتے ہیں مگر یہ اسلامی ہندو اور بدھ افکار اور طرزِ احساس سے بھی کسبِ فیض کرتے ہیں لہٰذا یہاں جدیدیت کو صرف مغربی حوالوں سے سمجھنا دانش مندی کے منافی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اختر الایمان، ناصر کاظمی، بانی، شہریار، زیب غوری، بلراج کومل کے حوالے سے لکھا ہے کہ جدید شاعری کا سب سے اہم کارنامہ طے شدہ تصورات اور سکہ بند نظریات کو رد کرنا، راست گفتاری سے گریز، خطابیہ آہنگ سے گریز اور ادبیت پر اصرار ہے۔

پروفیسر نارنگ محض شاعری کے ناقد نہیں ہیں انھوں نے فکشن پر بھی تفصیل اور دلجمعی کے ساتھ لکھا ہے۔ زیرِ تبصرہ تصنیف کا آخری حصہ فکشن کے لیے مختص ہے۔ یہ حصہ چار تنقیدی مضامین پر مشتمل ہے۔ پہلے مضمون ''اُردو مختصر افسانہ کے اہم رجحانات'' میں مصنف نے پریم چند کو اُردو مختصر افسانہ کا بانی قرار دیتے ہوئے افسانہ کو دو مختلف حصوں یعنی سماجی افسانے اور نفسیاتی افسانے میں منقسم کیا ہے۔ مصنف کے مطابق بیدی، کرشن چندر اور احمد ندیم قاسمی نے سماجی افسانے کو فروغ دیا جب کہ منٹو، عصمت اور ممتاز مفتی نے نفسیاتی افسانے کو اعتبار بخشا۔ پروفیسر نارنگ نے محولہ بالا افسانہ نگاروں کے علاوہ بہت سے دیگر افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے اور پھر ترقی پسند افسانہ کے اجزائے ترکیبی کو موضوعِ گفتگو بنا کر جدید افسانہ کے امتیازات واضح کیے ہیں۔

زیرِ تبصرہ کتاب کا سب سے اہم اور قابلِ قدر مضمون ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اسطوری جہتیں'' ہے۔ اس مقالے میں پروفیسر نارنگ نے بیدی کے فن میں استعارہ، علامت، تلمیح اور اسطور کے تفاعل پر بڑی مبسوط اور مدلل گفتگو کی ہے اور ان کے ایک مشہور افسانے ''گرہن'' کے حوالے سے لکھا ہے کہ اس پورے افسانہ میں استعارہ سازی کا عمل بہت نمایاں ہے۔ اس افسانہ میں چاند گرہن ہیروئن کی زندگی کا اشاریہ بن جاتا ہے۔ جس کے مقدر کو گرہن لگ گیا ہے۔ پروفیسر نارنگ رقم طراز ہیں کہ بیدی نے اکثر ہندوستانی دیو مالا پر اپنے فن کا داخلی ڈھانچا استوار کیا ہے۔ ''ایک چادر میلی سی'' اس کا بین ثبوت ہے۔

ایک دیگر مضمون ''نیا اُردو افسانہ-علامتی اور تمثیلی طریقہ کار اور کہانی پن'' میں پروفیسر نارنگ نے جو نئے تجربات کا خیر مقدم کرنے کے لیے ہمیشہ تیار رہتے ہیں اس امر پر افسوس ظاہر کیا ہے کہ نئے افسانہ نگاروں نے مضمون انشائیہ اور مقالے کو افسانہ سمجھ کر کہانی پن سے شعوری طور پر تہی کی ہے۔ فاضل مصنف نے افسانہ میں کہانی پن پر اصرار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ نیا اُردو افسانہ بنیادی طور پر تمثیلی ہے گو کہ اس کی استعاراتی اور علامتی جہت ہی نمایاں رہتی ہے۔

''کرشن چندر-ایک تاثر'' محض تاثرات پر مبنی تحسینی مضمون نہیں ہے۔ اس مضمون میں بھی پروفیسر نارنگ نے اپنے معروف تجزیاتی طریقہ کار سے استنباط کرتے ہوئے لکھا ہے کہ کرشن چندر آرائشی زبان کے قائل ہونے کے باوجود نظریہ سازی کو بنیادی اہمیت دیتے تھے اور ان کی تحریر کسی بھی مرحلہ پر بے جان یا سپاٹ نظر نہیں آتی ہے۔

کتاب کے آخری دو مضامین زبان سے متعلق ہیں۔ پہلے مضمون میں سہ لسانی فارمولے کے غیر عملی ہونے پر تفصیلی اور مدلل بحث کی گئی ہے اور دوسرے مضمون میں ''اُردو املا'' سے متعلق مباحث کو موضوع گفتگو بنایا گیا ہے۔ آخر الذکر مضمون خاصا تکنیکی ہو گیا ہے۔

پروفیسر نارنگ کی زیر تبصرہ کتاب تجزیاتی طریقہ کار، مباحث کی تازہ کاری، مقدمات کی تدوین، نتائج کے استخراج اور دل نشیں اسلوب کے باعث ''چیزے دگر'' کی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے علمی نثر لکھی ہے مگر بعض مقامات پر بانکپن کا بھی احساس ہوتا ہے۔ توقع ہے کہ یہ کتاب اُردو داں اور غیر اُردو داں قارئین میں یکساں طور پر مقبول ہوگی۔

O

نظام صدیقی

نئے عہد کی تخلیقیت کے آئینہ خانہ میں گوپی چند نارنگ کی ادبی نظریہ سازی

مغربی ادبیات میں ۱۹۴۶ء میں جدیدیت کا خاتمہ ہوگیا۔ اردو ادب میں بھی ۱۹۷۰ء میں جدیدیت کا مینارِ بابل منہدم ہوگیا۔ فی زمانہ روایتی ترقی پسندی بے معنی آموختہ اور روایتی جدیدیت بھولا ہوا حافظہ ہے۔ بیسویں صدی کی آخری دہائی کے اس اختتامیت انگیز ENDISM تناظر میں نہایت مثبت طور پر مابعد جدیدیت سے نئے عہد کی تخلیقیت تک بسیط دور ہے۔ اس میں نئی وجودیت، ساختیات، مابعد ساختیات، مظہریات، تفہیمات رد تشکیل اور قاری اساس تنقید کی لہریں بیک وقت رواں دواں ہیں اور آہستہ آہستہ اپنے منفی عناصر کا ارتفاع کر کے نئے عہد کی تخلیقیت سے ہم آہنگ ہورہی ہیں جس کو الفریڈ ٹوفلر اپنی تازہ کار کتاب ''جنگ اور مخالف جنگ THE WAR & ANTIWAR (1994) میں THIRD WAVE CREATIVITY سے موسوم کرتا ہے اور دوسرے اربابِ فکر و نظر اس کو NEW AGE MOVEMENT سے تعبیر کرتے ہیں۔ سکہ بند محدود معنوں میں فیشن گزیدہ جدیدیت کی جو تحریک ۱۹۵۳ء میں ادارہ رسیدہ ترقی پسندی کے آہن پوش معتقدات کی فصیلوں کی شکست و ریخت میں کامیاب ہوئی تھی، آج وہ خود ایک حنوط شدہ دقیانوسیت، عصبیت اور ادعائیت کی مترادف ہوگئی ہے۔ یہ اپنے محفوظ گھونسلوں میں سمٹنے کا ایک آسان وسیلہ بن چکی ہے، اور مابعد جدید منظر نامہ میں نئی فکر کی تازہ ہواؤں کو روکنے میں ناکام ہو کر خود اپنی شکست کی آواز ہوگئی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی خود ایک سرخ استفہامیہ قائم کر کے اعتراف کناں ہیں: ''۲۵۔۳۰ سال کے بعد نسلیں اپنے کام کر کے نکل جاتی ہیں۔ ترقی پسندوں نے بہت زور مارا وہ بھی ۲۰ رسال میں ختم ہوگئے۔ ۳۶ء سے ۵۶ء تک ۶۰ء تک سمجھ

لیجیے تو کیا ہم لوگ بھی ختم ہو گئے؟ اگر ہو گئے تو پھر یا تو VACCUM ہے یا اگر نہیں ہے۔ کچھ اور ہے تو کیا ہے؟ مجھے اس کی شناخت نہیں مل رہی ہے اور میں یہاں اپنا سوال ختم کرتا ہوں۔ میں اس پر بھی غور کرنے کے لیے تیار ہوں بلکہ اقرار کرنے کے لیے کہ ہم لوگ کم از کم میں بوڑھا ہو چکا ہوں اور اس لیے مجھے اپنے بعد والوں کی تحریریں دکھائی نہیں دے رہی ہیں"۔ (صفحہ ۱۶، ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، خاص نمبر ایوان اردو ۹۵ء)

اس خلا کو ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا تاریخ ساز قاموسی تنقیدی صحیفہ "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات نہایت عارفانہ جرأت اور دانشورانہ بصیرت کے ساتھ پُر کرتا ہے۔ ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی کی زیرِ نظر اہم اور فکر انگیز کتاب "گوپی چند نارنگ اور ادبی نظریہ سازی" محولہ بالا کتاب پر حسب توفیق اکسرائی روشنی مرکوز کرتی ہے اور افہام و تفہیم اور غور و فکر کا سامان فراہم کرتی ہے۔ نارنگ نے اردو تنقید میں پہلی بار نہایت ذہنی سلامت روی اور وسیع المشربی سے تمام "طرفوں" کو کھول دیا ہے۔ کشادہ نظری اور کشادہ فکری اس تنقیدی آفاق نامے کا مابہ الامتیاز وصف ہے۔ انھوں نے بیک وقت مغرب کی نئی شعریات، سنسکرت شعریات اور عربی و فارسی کی شعریات کی فاضلانہ دید و یافت، ان کے مقامات اشتراک کی نئی امتزاجیت پسند افہام و تفہیم میں ناقابلِ فراموش تاریخی قدم اُٹھایا ہے۔ انھیں اردو تنقید کو اپنی نئی جمالیاتی اور اقداری بصیرتوں سے مالا مال کرنے میں بھی بھرپور کامیابی حاصل ہوئی ہے۔ نارنگ نے صرف مابعد جدیدیت ہی نہیں، علی الخصوص روسی ہیئت پسندی کے علاوہ ساختیات پس ساختیات نیز مظہریات، تفہیمیات، ردِ تشکیل، قاری اساس تنقید، عالمی اور قومی تناظر میں نئی تھیوری کی مرکزیت، موضوعِ انسانی کے بدلتے منظر نامے، پس ساختیاتی فکر کی پیش رفت اور تمام آزادی کوش نظریات (EMANCIPATORY THEORIES) سے مکالمۂ جاریہ اور تخلیقیت کے جشنِ جاریہ پر اپنی اکبری تنقیدی توجہ (MACRO CRITICAL) اور اصغری باریک بینی (MICRO INSIGHT) کو مرکوز کیا ہے ننھی سی ننھی جزئیات کو نظر انداز نہیں کیا ہے۔

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی تو کم از کم شمس الرحمان فاروقی کے بعد والوں میں ہی ہیں اور دوسرے اہم بعد والوں کا تذکرہ نہیں کر رہا ہوں جنھوں نے فاروقی کو براہ راست مخاطب کر کے "نئی شاعری کے مسائل" (آہنگ گیا بہار) "جدیدیت اور نا جدیدیت"

(آہنگ گیا بہار) سے "نئے عہد کی تخلیقیت" سیریز تک مقالات کا قطب مینار کھڑا کر دیا ہے۔ لیکن بوڑھی دُکھتی آنکھیں چڑھتے سورج کی روشنی کو برداشت نہیں کر پاتیں۔ تاہم نارنگ کے غیر معمولی ادبی فکر و فلسفہ کا یہ نیا عہد نامہ تو واقعتاً مہر نیمروز ہے۔ ہر صدی اپنا ایک یکتا صاحب عہد پیدا کرتی ہے۔ اس نئی نظریہ سازی کا ہر قطرہ محیط آسا اور ہر ذرہ آفتاب انداز ہے۔ ابھی تک ہند و پاک تو کیا کسی ایشیائی زبان میں اس موضوع پر اتنی قاموسی نوعیت کی بلند کوش فکری پیش رفت نہیں ہوئی ہے جو ہماری ادبی بصیرت اور جمالیاتی انبساط کو بیک وقت بڑی گہری حیرت اور معنویت کے شدید تجربے سے روشناس ہی نہیں کراتی بلکہ اپنے غیر معمولی غیر مقلدانہ منفرد اسلوبیاتی امتیاز سے روح شناس کراتی ہے۔ اس کی ابدی قدر و قیمت زمانہ کی گردشوں سے بے نیاز ہے۔ نتیجتاً فاروقی نہایت بے بسی سے خود بھی اعتراف کرتے ہیں۔ "اِدھر تنقید کی سطح پر ایک زبردست وقوعہ ظہور پزیر ہوا ہے۔ وہ گوپی چند نارنگ کی کتاب ہے" (صفحہ ۱۴ ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، خاص نمبر، ایوان اردو ۱۹۹۵ء) ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے بھی اپنی "تنقید کی تنقید" کے ٹائٹل کور کے پچھلے ورق کی پیشانی پر فاروقی کی رائے آویزاں کر رکھی ہے۔ "بنیادی نوعیت کا PIONEERING کام زمانہ جس کی قدر کرے گا" آگے فاروقی رسمی طور پر مزید دانشورانہ فراخدلی کا مظاہر کرتے ہیں۔ "یہ کوئی نئی بات نہیں، پرانے جاتے رہتے ہیں نئے آتے رہتے ہیں۔ نیا آتا۔ چلا تا ہے۔ پرانا بہت گھبراتا ہے۔ یہ تو میں نے کہا نہ کہ HISTORI-CAL SITUATION ایسی ہے کہ ان چیزوں کو بناتی ہے۔ اس میں مجھے کوئی اعتراض نہیں (صفحہ ۲۷، ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، خاص نمبر اپریل ۱۹۹۵ء)

تھوڑی دیر بعد پھر شمس الرحمٰن فاروقی حسبِ عادت اپنی مجروح انانیت کا بھونپو بن جاتے ہیں۔ "جدیدیت اگر از کار رفتہ ہوگئی ہے تو کوئی اُس کی شہادت دے (یہ دونوں کتابیں شہادت نامہ نہیں ہیں؟ ہند و پاک میں لکھی جانے والی بے شمار تحریرات تو ان کو کم نگاہی کے باعث دکھائی دیتی نہیں ہیں) میں پھر یہی کہہ رہا ہوں کہ ۳۵ برس کی دوڑ کے بعد میں تو بڈھا ہو چلا ہوں۔ بلکہ بڈھا ہو گیا ہوں۔ میں جاننا چاہتا ہو۔ میرے آگے نکلنے والے کون ہیں؟ تو اس میں تم لوگوں کے لیے فکر کا لمحہ ہے۔ معنویت میں نہیں جارہا ہوں مجھے اُس کی پرواہ نہیں ہے۔ (نارنگ نے فلسفۂ معنویت پر مسکت انداز میں فاروقی کو اس

مکالمہ میں انگشت بدنداں کردیا ہے) میں تو یہ کہتا ہوں کہ ہم نے جو CATEGORIES قائم کی ہیں۔ اُن CATEGORIES کے بارے میں مجھے دکھا دو۔ کسی نے کہا ہو۔ ان CATEGORIES کو نہیں مانتے یا یہ CATEGORIES نہیں، یہ CATEGORIES ہیں"۔ (صفحہ ۲۷، ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، ایوان اردو، خاص نمبر اپریل ۱۹۹۵ء) اب ان کے فیشنی فارمولوں کو انہیں کی زبانی خاطر نشیں کیجیے۔ "پھر میں نے جدیدیت کی جو بنیادی دو چار شقیں تھیں۔ غالباً اس حد تک تو مجھے استحقاق ہے کہ بیان کرسکتا ہوں میں کہ وہ کیا ہیں تو میں نے کہا ان کو بیان کر دیتا ہوں۔ اُن سے کس نے لکھ کر یا زبانی اختلاف کیا ہے؟ کس نے کہا کہ میں ابہام کو قدر نہیں مانتا۔ کس نے کہا کہ میں ادیب کی آزادی کا قائل نہیں۔ کس نے کہا کہ ادیب کسی سیاسی جماعت سے وابستہ رہے۔ (غالباً فاروقی پارٹی لائن، سیاسی ایجنڈا اور آئیڈیا جی میں کوئی فرق نہیں مانتے۔ قدرتی طور پر آدمی کی اپنی ترجیحات ہوتی ہیں۔ بعینہ ہر عہد کی ترجیحات ہوتی ہیں۔ اس سے نئی معنویت اور مناسبت کی جہت متعین ہوتی ہے۔ جدیدیت کی اپنی ترجیحات تھیں۔ مابعد جدیدیت کی ترجیحات نئے تناظر کی زائیدہ ہیں۔ وہ تو مابعد جدید آئیڈیاتک سے نالاں ہیں۔ کیا آئیڈیا اور آئیڈیالوجی ایک شے لطیف ہے؟ کس نے کہا کہ میں تجربے کو قدر نہیں مانتا"۔

(صفحہ ۲۴، ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، ایوان اردو: خاص نمبر)

مابعدِ جدید عہد کے عالمی اور قومی تناظر میں بے معنی اور بے مقصد ابہام، تجرید اور اہمال کی منطق رد کردی گئی ہے۔ اردو اور ہندی کے علاوہ بنگالی، مراٹھی اور گجراتی ادب میں بھی ۱۹۷۰ء کے بعد کی نسل کی تحریرات میں یہ سیال ہوکر تقریباً ختم ہوچکی ہے۔ (اس ضمن میں ایوان اردو کا ہندی ادب نمبر ہی چشم کشا ہوگا۔) گو ہمیشہ کے مانند اُن کا محتاط اور معنی خیز استعمال آج بھی ہندو پاک کے شعروادب میں ہوتا ہے۔ جدیدیت کا اگر ہم ایک مثالی نمونہ عالمی ادب میں جیمس جوائس کے فکروفن کو مانیں تو اس کو بہ نسبت مابعد جدید عہد کے بورہیس (بورخس غلط ہے) اور گارسیا مارکیز (مارکیس غلط ہے) سال بیلو، اتالو کالونو کی COSMIC-OMICS کے ناولاتی اور افسانوی فکروفن زیادہ متوازن اور محتاط ہیں اُن میں بے معنی تجربہ اور تجرید کے لیے جنون کی حد تک پہونچا ہوا جمالیاتی اصرار نہ ہوکر ناول اور افسانہ نگاری کے فن کی مختلف کارآزمودہ نئی تدابیر اور تدابیر کی بابت ایک فطری اخذ واکتساب کا موزوں

جذبہ کارفرما ہے۔اس متوازن میلان کو آج ہم دنیا کے متعدد فنون لطیفہ اور ادب عالیہ میں موجود دیکھ سکتے ہیں۔خود اردو افسانے میں افسانے کی بازیافت کا میلان اس کا شاہد ہے جس کے نمائندے شوکت حیات، سلام بن رزاق، کنور سین، سید محمد اشرف، انور خاں، انور قمر، ساجد رشید، شفق، سلطان سجانی، رضوان احمد، علی امام نقوی، مقدر حمید، نور پرکار، جیتندر بلو، حسین الحق، الیاس احمد گدی، حمید سہروردی، شفیع جاوید، شفیع مشہدی، ذکیہ مشہدی، شمس ندیم، قمر احسن، پیغام آفاقی، علی امام، انیس رفیع، انیس اشفاق، فخر الدین عارفی، عبد العزیز خاں، مختار سیّد، طارق چھتاری، مناظر عاشق، اور شمیم افزا قمر وغیرہ ہیں۔پُرانوں میں جوگندر پال، اور سریندر پرکاش میں بھی بہت فرق آیا ہے۔ دونوں افسانوی اکابر اپنے پورے فارم میں ہیں۔اس ضمن میں مابعد جدید افریقی و ایشیائی ادبیات میں یہ بنیادی باغیانہ لہر نسبتاً بہت زوروں سے اُٹھ رہی ہے فاروقی کی پیش کردہ جدیدیت گزیدہ مغربی کے نن (CANON) علی الخصوص اینگلو امریکی نئی تنقید کی معیار و کسوٹی مختلف ممالک کی قدر پیمائی اور قدر سنجی کے لیے کافی نہیں ہے۔ جو ادب کے سماجی منصب کی شدت سے منکر ہے۔اس کا متعصبانہ اصرار نو آبادیاتی ذہنیت کا ہی آثار پارینہ ہے جس کو مابعد نو آبادیاتی ادبیات اور نسوانی تحریرات (Feminist) و تنقیدات یکسر ساقط المعیار قرار دیتی ہیں۔

"THEY ARE RADICAL QUESTIONINGS OF THE TRADITIONAL CANON IN TERMS OF CLASS, GENDER, RACE AND COUNTRY" (LITERATURE IN THE MODERN WORLDS)

DENNIS WALDER (1995)

مابعد جدید تنقید کے نئے جمالیاتی اور اقداری معیار (موٹے طور پر) (۱) باغیانہ ریڈیکل کردار (۲) وفور تخلیقیت (۳) کثیر معنویات (۴) متن کا لاشعور (۵) ادب میں سیاسی اور سماجی معنویت (۶) آئیڈیولوجی کی ہمہ گیر کارفرمائی (۷) قاری اور قرأت کا خلاقانہ تفاعل (۸) حسن پارہ کی تمام طرفوں کی واشگافی ہے نئے تناظر کے اصول حقیقت (REALITY PRINCIPLE) اور اصول خواب (DREAM PRINCIPLE) کے زائیدہ ان مابعد جدید ادبی اور فکری معیاروں اور قدروں کی نسبت جدیدیت گزیدہ، فرسودہ اور منجمد جمالیاتی فکر سے نہیں ہے۔ یہ یکسر تازہ کار اور متحرک جمالیاتی اور اقداری فکر ہے۔ مورخ جدیدیت کی غیر حرکی اور غیر نامیاتی جمالیاتی کے باعث اردو ادب میں نئی جمالیات

اور نئی اخلاقیات کی نئی تخلیقیت گزار جستجو کا شعوری طور پر فقدان ہے جو عالمی نفرت سے بھری نیوکلیائی جنگ کی آتش فشاں پر کھڑی پرانی دنیا کے متبادل نئی دنیا کی تخلیق کا پیغام دے سکے۔

مابعد جدید تناظر میں بھی انسان برقی سُرعت سے نیا آدمی (NEW MAN) یا ناآدمی (NO MAN) کے خوفناک انسان کُش اور کائنات کُش موڑ پر آ پہنچا ہے۔ عصری سیاق میں نئی قدریں، نیا حُسن، نیا آدمی، نئی دنیا اور نیا انصاف ہی یکسر غیر مرئی ہے۔ اس لیے آج کی سب سے بڑی ضرورت ہے کہ نئی فکر، معیار اور قدر کی بابت سمجھوتہ پرست اور مصلحت گزیدہ رویے اور برتاؤ کو ختم کیا جائے اور ہر نوعیت کے تنظیم پرور اور فرقہ پرست فکری اور فنی جمود سے بے محابا نبرد آزما ہوا جائے جو یکسر روایت (ادبی فرقہ واریت یا مردہ روایت) کے مترادف ہے۔ ان کے برخلاف اپنے قومی اور عالمی سیاق سے جُوکر اپنی عظیم تر زندہ اور متحرک روایت کی روشنی میں مابعد جدید معاشرہ (نوزائیدہ اور پروردہ) نئی عہد کی تخلیقیت کی پرورش کی جاسکے۔ اس ضمن میں نارنگ کی خصوصی تنقیدی پیش رفت "سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر" اور "عربی فارسی شعریات اور ساختیاتی فکر" کی بین تہذیبی، بین ادبی، بین جمالیاتی غواصی، بین قدر نجی اور بین امتزاجیت پسندی اردو ادب کی نئی شعریات کے لیے منبع نور ہوگئی ہے۔ جس کے فیضان سے ہر سطح پر فکر وفن کا نیا پن موضوع اور معنی کا نیا پن اور الفاظ و اظہار کا نیا پن منفرد تخلیقی شان کے ساتھ رونما ہو سکتا ہے جو زندہ، نامیاتی اور متحرک ادب کی روح ہے۔ نارنگ کا یہ نیا امتزاجیت کا جو رویہ وسیع تر سطح پر بہت ہی معنی خیز رویہ ہے جس کی دوسری نظیر فی زمانہ کمیاب ہے۔ نارنگ "ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات" کے دیباچہ میں رقمطراز ہیں:

> "یہ بدیہی حقیقت ہے کہ ترقی پسندوں نے اپنی آئیڈیولوجیکل ترجیحات کی تکمیل و ترسیل کے لیے حالی ہی کی افادیت اور مقصدیت کی لے کو آگے بڑھایا اور یہ بھی حقیقت ہے کہ جدیدیت میں زیادہ تر عمل اسی افادیت اور مقصدیت کے خلاف ہوا۔ قطع نظر دونوں کے ادبی اکتسابات سے، اس بات سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ جس علمی شان اور روایت آگہی سے حالی نے اپنے عہد کی تھیوری کی تشکیلِ نو کی تھی، ویسی ہی توجہ نہ ترقی پسندوں

نے اپنی تھیوری پر کی اور نہ جدیدیت پسندوں نے۔ غور سے دیکھا جائے تو تھیوری کی سطح پر دونوں کے تضادات اور عدم مطابقتوں کا شکار ہونے کی ایک وجہ تھیوری کی عدم تشکیل بھی تھی۔ ترقی پسندوں کا سیاسی ایجنڈا اتنا حاوی تھا کہ انھوں نے تھیوری کو اہمیت دینے کی چنداں ضرورت ہی محسوس نہ کی، جب کہ جدیدیت میں اس طرف توجہ تو کی گئی اور کوشش بھی ہوئی۔ لیکن جدیدیت کا تنقیدی ماڈل چوں کہ امریکی نیو کرٹیسزم پر مبنی تھا، اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ادب کے سماجی منصب سے شدت سے انکار کیا گیا۔ جب اس غلطی کا احساس ہوا تو پھر پناہ ''قدامت پسندی'' میں لی گئی۔ اس بات کو فراموش کر دیا گیا کہ زندہ زبانوں کی ثقافت ہو یا شعریات یہ اندر سے بند نہیں ہوتیں، یہ جامد نہیں ہوتیں، نئے اور پرانے کی آویزش و پیکار سے اُن میں انضباطی اور ہم آہنگی کا جدلیاتی عمل برابر جاری رہتا ہے اور سابقہ بنیادوں پر نئے معیار بنتے ہیں اور سابقہ معیاروں کی باز آفرینی بھی ہوتی رہتی ہے۔ مثال کی طور پر آج کی اردو شعریات سو فیصدی وہ نہیں ہے جو حالی، آزاد، شبلی یا نذیر احمد کے زمانے کی شعریات تھی، بالکل اُسی طرح جیسے حالی اور اُن کے معاصرین کی شعریات بھی وہ نہیں تھی جو نظامی، وجہی، محمد قلی، غواصی یا نصرتی کے زمانے کی شعریات تھی۔ تغیر و تبدل اور تازہ کاری کا جدلیاتی عمل مردہ زبانوں میں تو رک جاتا ہے۔ لیکن زندہ ادبی روایتوں کی اندرونی حرکیت سے یہ برابر جاری رہتا ہے اور یہ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ اردو ایک زندہ زبان ہے''۔ (صفحہ ۱۰)

بقول نارنگ ''نئی تھیوری کی سب سے بڑی یافت زبان و ادب و ثقافت کی نوعیت و ماہیت کی وہ آگہی ہے جو ''معنی کے جبر'' کو توڑتی ہے اور ''معنی کی طرفوں'' کو کھول دیتی ہے۔ متن ہر گز خود مختار و خود کفیل نہیں ہے۔ کیونکہ اخذِ معنی کا عمل غیر مختتم ہے۔ یہ تاریخ کے محور پر اور ثقافت کے اندر ہے۔ دوسرے لفظوں میں تنقید قرأت کا استعارہ ہے۔ یہ بھی واضح

رہے کہ تھیوری چونکہ زندگی اور ثقافت سے الگ نہیں، یہ سماجی عمل کا حصہ ہے اور اپنے وسیع تر تناظر میں نئی تھیوری موجودہ عہد کے انسانی کرائسس سے نمٹنے ہی کی کوشش ہے۔ (صفحہ ۱۱)

''متن کی خود کفالت اور خود مختاری کا بھرم ٹوٹنے کے بعد جدید تنقید کا ہیئتی ماڈل رد ہو چکا۔ نشانیات کے اثر سے اب یہ طے ہے کہ معنی متن میں فقط بالقوۃ موجود ہے جسے قاری اور قرأت کا تفاعل، بالفعل موجود بناتا ہے یعنی معنی وحدانی نہیں ہے اور اخذِ معنی کا سفر لامتناہی ہے۔ قاری کے در آنے سے متن کا ثقافتی اور آئیڈیولوجیکل تشکیل ہونا بھی اب ثابت ہو چکا ہے۔ نئی تھیوری یا پس ساختیاتی فکر پر مبنی نیا ماڈل جو بھی ہوگا غیر مقلدانہ اور انحرافی ہوگا''۔ (صفحہ ۱۷، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات)

اس ضمن میں بھی شمس الرحمان فاروقی کا دوُر خا رویہ اور طریق کار قابلِ تنقید ہے جو ان کی نمائشی خاصے محدود ریخ کو یکسر مشکوک بھی بناتا ہے جس کے باعث آج کل ان کو ''نو قدامت پسند ناقد'' تصور کیا جاتا ہے۔ وہ جدیدیت اور قدامت پسندی دونوں میں ہی مثالی طور پر انتہا پسند واقع ہوئے ہیں۔ وہ ان کے درمیان ستر نگا پُل بنانے میں ناکام رہے ہیں۔ وہ آخری عمر کے کلیم الدین احمد کے مانند ''تذکروں کی جنگ'' کی نقل میں انتہائی فیشنی اور فارمولائی سطح پر ''شعریات کی جنگ'' قائم کر رہے ہیں اور کلیم الدین کا جیبی ایڈیشن بن رہے ہیں۔ اس نیک نیت مجاہدہ کے لیے ایک طرف تو وہ شب خون کے پہلے صفحہ پر نئی شعریات کے خلاف مغربی اکابرین کے منفی حوالوں کے غلط سلط اور بیشتر کج مج تراجم کرتے ہیں جو ان کے بدترین تعصبات و تاثرات کے ''نگار خانہ رقصاں'' ہوتے ہیں اور دوسری طرف نئی تھیوری کی ریٹ ریس میں نہایت شاطر پن سے میر پر لکھی آخری جلدوں میں نئی شعریات کے آداب و آئین کو بیشتر اُنمل اور بے جوڑ طور پر ہمہ دانی کی نمائش کے لیے بُری طرح ٹھونستے ہیں جو ٹاٹ میں ریشم کی پیوندکاری کے مترادف ہوتا ہے۔ فاروقی کے اس دو رنگے تنقیدی موقف اور گندم نما جو فروش حکمت عملی کی بابت نارنگ نے فاروقی کے مراسلے کا جواب (سوغات ۴، بنگلور ۱۹۹۳، صفحہ ۴۴۷ پر) دیتے ہوئے لکھا ہے۔ ''شمس الرحمان فاروقی کا تنقیدی ماڈل خالصتاً ہیئتی ہے اور اس کی بنیاد امریکی نیو کرٹیسزم پر ہے۔ ''شعر، غیر شعر اور نثر'' سے اس ماڈل کی بہترین ترجمانی ہوتی ہے۔ لیکن جب سے نئی تنقیدی تھیوری کا تنقیدی ڈسکورس اردو میں شروع ہوا ہے۔ انھوں نے کچھ ایسے مطلق بیانات دئے

ہیں جو مُدلل اور منطقی نہیں ہیں اور جن میں تضاد ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی رومن جیکب سن اور سوسیور کے بہت قائل رہے ہیں۔ روسی ہیت پسندی سے بھی اُنھوں نے استفادہ کیا ہے۔ تودوروف اور فکشن کی شعریات پر کام کرنے والے ساختیاتی مفکرین سے بھی مدد لی ہے اور پول دَمان سے بھی۔ لیکن اِدھر وہ نئی فکر کی مخالفت بھی کرتے ہیں''۔

گوپی چند نارنگ نے مزید واضح کیا ہے کہ ''ساختیات و پس ساختیات نے تنقید میں اپنی جس پیشرو کو بے دخل کیا ہے۔ وہ امریکی نیو کریٹیزم ہے۔ نئی تھیوری اس کو 'بورژوا' قرار دے کر شدت سے رد کرتی ہے۔ چنانچہ فاروقی اگر نئی فکر کو قبول کرتے ہیں تو اس سے ان بُنیادوں کا انہدام لازم آتا ہے جن پر اُن کا ہیئتی ماڈل قائم ہے''۔ گوپی چند نارنگ نے اسے ان کا ڈائیلیما کہا ہے'' اور یہ کہ اُن کی تھیوری اندر ہی اندر بدل رہی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ اِدھر اُن کی کوئی تحریر ایسی نہیں ہے جس پر ساختیاتی مفکرین کا سایہ نہ ہو۔ اس بات کو دوسروں نے بھی محسوس کیا ہے شمس الرحمان فاروقی کو اس کا احساس ہے کہ ساختیاتی فکر اسی خالص ہیئتی موقف کے خلاف ہے جس پر فاروقی کی تنقید کی عمارت قائم ہے۔ چنانچہ نئی فکر کے قبول سے اُن کے تنقیدی ماڈل کا رد لازم آتا ہے۔ اُن کا طرح طرح کی تاویلیں کرنا اور بار بار مشرقی شعریات سے جواز لانا اُسی راہ سے ہے۔ اپنی روایت کا از سر نو جائزہ لینا اور اس میں نئی معنویت تلاش کرنا مستحسن ہے۔ لیکن یہ اس بات کا ثبوت بھی ہے کہ ایسا نئی بصیرتوں کی وجہ سے ہو رہا ہے، ورنہ یہ سب کچھ اگر ہمیں پہلے سے معلوم تھا تو ہم نے اُسے پہلے اپنی تھیوری میں شامل کیوں نہیں کیا؟ غرض یہ کہ ''شعر، غیر شعر اور نثر کا ماڈل یہ نہیں ہے۔ وہ ماڈل تبدیل ہو رہا ہے اور یہ تبدیلی نئی تھیوری سے سابقہ کی وجہ سے ہے''۔

(صفحہ ۱۰۲، گوپی چند نارنگ اور ادبی نظریہ سازی، از ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی)

فاروقی خود تو مابعدِ جدید اور اور مابعدِ ساختیاتی تصورات کو غصب کر اپنی ''میر جوئی'' میں کھپا رہے ہیں اور نہایت ہوشیاری سے مابعد جدید نسل سے استفسار کرتے ہیں کہ ادب کے بارے میں اُن کے تصورات کیا ہیں؟ ان کی شناخت کیا ہے؟ جبکہ یہ سفاک حقیقت ہے کہ مابعد جدید نسل کی THE THIRD WAVE CREATIVITY بھی کلاسیکی ترقی پسندی اور کلاسیکی جدیدیت پسندی کا ارتفاع کر کے بے محابا نئے عہد کی تخلیقیت سے ہمکنار ہو گئی ہے جو فاروقی کی کم نگاہی اور تنگ دلی کی وجہ سے ان کو نظر نہیں آ رہی ہے۔ اس کو

جدیدیت کے منفی اعلان نامہ یا منفی منشور کی ضرورت نہیں ہے (جب کہ پوری تخلیقیت سیریز یا نئے عہد کی تخلیقیت سیریز اور گوپی چند نارنگ کی ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات جیسا تنقیدی صحیفہ موجود ہے۔) اُس کو کسی نظریاتی ولدیت کا ثبوت دینے کی ضرورت نہیں ہے کیونکہ وہ کسی شدید ردِعمل کی وجہ سے وجود پزیر نہیں ہوئی ہے۔ ردِعمل تو بیماری ہے۔ وہ جدیدیت کو مبارک ہو۔ مابعد جدیدیت موضوعاتی، اسلوبیاتی، ساختیاتی، لفظیاتی اور نحویاتی سطح پر بہت حد تک جدیدیت سے متغائر اور متمائز ہے۔ اس کو اپنے فوری پیشروں سے سراسر انکار کرنے کی ضرورت نہیں ہے جو خود ہی اختتامیت (ENDISM) بہ کنار ہیں۔ یہ ہماری قدیم اور عظیم روایت کے خلاف ہے۔ وہ جدیدیت کے مانند کم ظرف اور تنگدل نہیں ہے۔ آڈن کا قول کوئی فرمانِ خداوندی نہیں ہے اور نہ شریعت عالیہ ہے۔ (صفحہ۔۱۴، ایوان اردو) شمس الرحمٰن فاروقی سے تو زیادہ وسیع المشرب اور تخلیقیت پسند فضیل جعفری ہی ہیں اُن کا ذہنی اور تخلیقی ارتقا و ارتفاع برابر جاری ہے۔ انھوں نے بے محابا اعلان کیا ہے:

''ہم لوگ اس انتظار میں بوڑھے ہو گئے ہیں کہ کب نظم نگاروں کی کوئی نئی نسل سامنے آئے اور موضوعات نیز اسالیب کے اعتبار سے جدیدیت کے قلعہ کو مسمار کر کے رکھ دے (جدید نظم کا موجودہ منظر نامہ، ایوان اردو اپریل ۱۹۹۵ء) فضیل جعفری نے غزل میں تو نئی آوازوں کا اقرار کیا ہے اور نظم میں صلاح الدین پرویز کو سرفہرست تصور کیا ہے''۔ اس پورے عرصے میں اگر کسی نئے شاعر نے مجھے متاثر کیا ہے اور اگر آپ اُسے مبالغہ نہ سمجھیں تو یہ کہوں کہ اگر میں کسی ایک نئے اور نسبتاً کم عمر شاعر کا موازنہ علوی، شہریار اور ندا فاضلی سے کرتا ہوں تو وہ شاعر ہے صلاح الدین پرویز! (جدید نظم کا موجودہ منظر نامہ) واقعتاً صلاح الدین پرویز کی شاعری میں رفیع تر جمالیاتی اور اقداری قلب ماہیت ہوئی ہے تاہم اس فہرست میں مرحوم رشید اعجاز (پونہ) کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے جو بقول قاضی سلیم ''بہت سا ہسی مُصوّر شاعر ہیں'' انھوں نے واقعتاً مابعد جدید نظمیہ کنواری برف کو توڑا ہے۔ فی زمانہ دونوں کے نت نئے موضوعاتی، اسلوبیاتی اور ساختیاتی تجربات میں بلا کی وفورِ تخلیقیت، کثیر معنویت، تازہ کار نادرہ کار تاثر آفرینی ہے۔ دونوں ہی باغیانہ ریڈیکل تخلیقاتی کردار کے مالک ہیں۔ ان کے یہاں مادی وقوعہ کے پہلے تخیلی تقلیب ہوتی ہے اور پھر جمالیاتی اور

فنی قلب ماہیت وجود پزیر ہوتی ہے۔ لیکن صلاح الدین کو علوی، شہریار اور ندا فاضلی سے متصادم کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ وہ مابعد جدید نسل کے ہر سطح پر صحیح معنوں میں تخلیقیت پسند یکتا نظم نگار ہیں۔ میں تو زبیر رضوی کے ''پرانی بات'' نامی مجموعہ میں شامل بیشتر مختلف اور منفرد نظموں کو بھی مابعد جدید معاشرہ کی نئی عہد کی تخلیقیت کی روح سے ہم آہنگ تصور کرتا ہوں۔ سلیم شہزاد، عتیق اللہ، افضال احمد سید، مظفر ایرج، صادق، علی ظہیر، خلیل مامون، علی الدین نوید، شائستہ یوسف، مقیم اثر، صابر زاہد اور افتخار امام صدیقی وغیرہ بھی مابعد جدید نظمیاتی سطح پر تخلیقیت افروز اور معنی خیز ہیں۔ در حقیقت مابعد جدید معاشرہ میں نئے عہد کی تخلیقیت زندہ، بیدار و توانا تخیل کی بغاوت ہے۔ بغاوت آفریں تخلیلیت (IMAGINATI-VITY) حقیقی تخلیقیت ہے۔ وہ تناتخی گردشوں کی امین نہیں ہوتی۔ ادب میں مابعد جدید POST-MODERN حقیقی تخلیقیت کے معنویاتی اور کیفیاتی خطوط امتیاز کے لیے سیاسی بغاوت نہیں بلکہ نئے تازہ کار اور نادرہ کار تخیل کی بغاوت ناگزیر ہے جیسا کہ میں نے ابتدا میں ہی عرض کیا کہ اردو ادب میں ۱۹۷۰ء میں جدیدیت کا مینارِ بابل منہدم ہوگیا تھا کیونکہ اس میں حقیقی تخلیقیت مفقود ہوگئی ہے فیشنی تقلیدیت حاوی ہوگئی تھی نئے راستوں میں اکیلے چلنے اور نئی پگڈنڈیوں کی تلاش، مدام تلاش کا تخلیقی حوصلہ فنا ہوگیا تھا۔ یہ تو مابعد جدیدیت سے نئے عہد کی تخلیقیت تک کا بسیط دور ہے۔ نئے غزلیہ ادب میں بھی اچانک نہایت خاموشی سے ایسا مابعد جدید تخلیقیت افروز معاشرہ وجود میں آگیا جو اپنے نئے سیاق کے اصول حقیقت اور اصول خواب سے ہم آہنگ ہوکر حسنِ تخلیق میں مستغرق ہے۔ اور فیشن گزیدہ جدیدیت کے فارمولوں، اینٹی غزلیہ نسخوں، غزل کش منشوروں، غیر رسمی لسانی شکلوں میں اور اسلوبیاتی اور عُروضیاتی زائچوں کے خلاف نبرد آزما ہے۔ ان غیر فنی کرتبوں کے باعث جدیدیوں کا اپنا دیسی منظر نامہ تعبیر سے خارج ہوگیا۔ چنانچہ مابعد جدید تخلیقیت گزار تہذیب کو شدت سے احساس ہوگیا کہ فی زمانہ ادارہ رسیدہ جدیدیت موضوع کے زوال، حقیقی زندگی سے بے رشتگی اور محض ذات کے مجلس میں اسیر ہونے کے باعث اپنے استعاروں، علامتوں اور پیکروں کو اسلوبیاتی کلیشے میں تبدیل کر چکی ہے۔ اس کے طے شدہ ذہنی رویے اور میکانکی فنی برتاؤ محض مردہ رویے اور روبوئی برتاؤ کے سوکھے سڑے جزیرے میں منقلب ہوگئے ہیں۔ اور بیشتر جدیدیت گزیدہ بوڑھے غزل گو اپنے اسلوبیاتی امتیاز کی

تکرار زدگی کے باعث باسی پن اور بے شناختگی کے المیہ کا شکار ہیں۔ وہ کلاسیکی جدیدیت جو کبھی اختلافی اور انحرافی حسن پاروں اور صداقت پاروں کا آتش فشاں تھی، وہ منجمد جمالیاتی ذوق کے یرقان میں مبتلا ہو کر ایک خاص طرز کی بوسیدہ اور فرسودہ بورژوا ثقافت اور اشرفی طبقہ کا برفانی اظہار بن کر ٹھیٹ پیداواریت اور مردہ روایت کا حصہ بن گئی۔ اس میں حقیقی تخلیقیت کی آگ مفقود ہے جو وجود کے آتش فشاں کا پھول ہوتی ہے۔ اس مابعد جدید تخلیقیت آفریں ثقافت کے اہم ناقابل فراموش بنیاد گزار ہندو پاک میں ثروت حسین، سلیم کوثر، غلام حسین ساجد، اقبال ساجد، صابر ظفر، محمد خالد، شبیر شاہد، محمد اظہار الحق، افضال احمد سید، شاہدہ حسن، جمال احسانی، خالد اقبال یاسر اور بشیر سیفی وغیرہ (پاکستان) اور عبداللہ کمال، عشرت ظفر، ظہیر غازیپوری، عرفان صدیقی، صدیق مجیبی، شجاع خادر، منظور ہاشمی، آشفتہ چنگیزی، عالم خورشید، خورشید اکبر، رشید اعجاز، جاوید ناصر، اسعد بدایونی، فاروق شفق، نذیر فتحپوری، افتخار صدیقی، عبدالاحد ساز، حمدون عثمانی، انتخاب سید، ساحل احمد، سہیل زیدی، فرخ جعفری، نشتر اکبر آبادی، شاہد ماہلی، ظفر ہاشمی، اظہر عنایتی، امیر قزلباش، مناظر عاشق ہرگانوی، رشید افروز، دیپک قمر، رؤف خیر، عبید صدیقی۔ ش۔ک نظام، ارتضیٰ نشاط، محمد سالم، نظام الدین نظام، عنبر بہرائچی، مقیم اثر، صابر زاہد، مہتاب حیدر نقوی، نظام ہاتف اور تنویر سامانی وغیرہ ہیں۔ نئے پن کی سنک اور سر پھرے پن میں مبتلا جدیدیت گزیدہ شعرا کے ذاتی، مبہم، مغلق اور مہمل علامتی پیرائے، لسانی توڑ پھوڑ، ماہیت و آہنگ کے غیر فطری تجربے اور محدود تر تخفیف شدہ کائنات کے برخلاف ان لوگوں نے بغیر کسی منشور سازی کے غزل کا قبلہ درست کرنے کی طرف تخلیقیت پرور توجہ مرکوز کی ہے۔ وہ کلاسیکی ریزہ خیالی اور جدیدیت زدہ تضاد خیالی کا ارتفاع کر یک معنویتی اور ایک کیفیتی غزلوں کی پہلی کتاب "پہلی بارش" (۱۹۷۰ء) کے اہم موڑ سے بھی آگے تخلیقی زقند بھر کر ایک ایسے تخلیقیت کشا صنم ہزار شیوہ میں بدل گئی ہے جو حت نئے رنگوں، ذائقوں اور خوشبوؤں میں معنی آرا اور کیفیت آرا ہے۔ یہ آزاد ذہن کی آزاد اڑان بھری مابعد جدید غزلیہ کاوشیں نئے عہد کی تخلیقیت سے ہم آہنگ ہیں۔ یہ نئی تخلیقیت بار غزلیہ تازگی، رعنائی، برنائی، توانائی اور معنی آفرینی مابعد جدید غزل گو کے باطن سے طلوع ہوتی ہے۔ یہ کسی پوشیدہ مفاد کے حامل منشور کی زائیدہ اور پروردہ نہیں ہے جو کسی اس یا اُس بلاگ کا "آب حیات" پی کر کاغذ کا روان بن گئی ہو۔

اپنے مابعد جدید سیاق کے اصول حقیقت سے جڑے بغیر بے معنی تخلیقیت سے عاری تقلیدی تحریروں کا پہاڑ کھڑا کر دینا تو آسان ہے۔ لیکن رائی بھر مابعد جدید تخلیقیت آفریں ادب کی تخلیق نہیں۔ ہر تحریر تخلیق نہیں ہوتی۔ وہ محض ترتیب، تقلید، تلقین DICTATION اور تکسیر کا منشور ہو سکتی ہے۔ تخلیقی فن اور تکسیری فن میں زمین و آسمان کا فرق ہوتا ہے۔ حقیقی تخلیق کی تہذیب اور محض تقلید کی کسری تہذیب میں قطبینی تفاوت ہے۔ خواہ وہ کسی بھی نوعیت کے جدلیاتی الفاظ (فاروقی اصطلاح) یا استعاراتی فلک الافلاک'' (افتخار جالب) پر فائز ہو۔ اُردو ادب میں جدلیاتی الفاظ اور فلک الافلاک کی بات کرنے والے یہ بھول جاتے ہیں کہ انسانی شعور و احساس کے ساتویں آسمان کے عرفان کے بغیر اُس تک رسائی ناممکن ہے اور یہ جمالیاتی اور فکری رسائی بیک وقت اپنی ذات، اپنے سماج اور اپنی پوری دنیا کے لحہ بہ لحہ بدلتے ہوئے یکسر نئے تناظر کے تصوّرِ وقت کی مکمل آگاہی سے نصیب ہوتی ہے۔ اس کی بغاوت آفریں تخیلاتی اور جمالیاتی تقلیب تو بعد میں ہوتی ہے۔ ہر دور میں سیاق نیا ہوتا ہے اور وہی نئی تخلیقی معنویت عطا کرتا ہے جو نئے تناظر کو اس کی عام داخلی اور خارجی سطحوں پر پہچاننے کو تیار ہے۔ وہ خود بخود نئی تخلیقیت سے ہمکنار ہو جاتا ہے اور اُس کی ادبی نگارشات اور تفکرات اور تنقیدات سے نئے عہد کی تخلیقیت گویا ہوتی ہے۔ نئے مفاہیم، نئے کوائف اور نئے معانی طلوع ہوتے ہیں جو ازسرِ نو نئی حرکی جمالیات، نئی معنویات، نئی اخلاقیات اور نئی روحانیات کی تخلیق تشکیل اور تعمیر کرتے ہیں۔

مابعد جدید عہد کی تخلیقیت، معنویت اور ساختیت یکسر گوریلا جنگ ہے جو سرحدوں پر لڑی جاتی ہے۔ یہ مختلف شکلوں میں کہیں'' روسی ہیئت پسندی، باختن اسکول کی نئی تواریخیت اور فکشن کی شعریات کے تحفظ و بقا کے لیے نہایت خاموشی سے روس کی آہن پوش سرحد پر لڑی گئی۔ چیکوسلواکیہ میں پراگ کی سرحد پر لڑی گئی۔ ولادمیر پروپ، لیوی سٹراس، نارتھ روپ فرائی، گریما، تودوروف، ژینت، رومن جیکب سن، ایس این تروبت زکائی سالارِ کارواں ہوئے۔ سوئزر لینڈ کی سرحد پر لڑی گئی۔ دُنیائے لسانیات کے پیغمبر سوسیوغ (سوسیور) سے روشناس ہی نہیں، رُوح شناس ہوئی، فلسفۂ لسان اور فلسفۂ معنی کی صورت میں انگریزی اور جرمن ادب کی سرحد پر لڑی گئی۔ وِٹ گنسٹائن، برٹرینڈ رسل، سی ایس پیٹرس اور بنجمن وارف وغیرہ میر کارواں ہوئے۔ ۱۹۶۰ء میں فرانس کی ایسی ہی

سرحد پر جامعیاتی یک سطحی تنقید، نئی اینگلو امریکی تنقید اور متن کی طے شدہ برف پوش معانی جوئی کے خلاف فلسفۂ نظریہ سازی، فلسفۂ ادب، فلسفۂ تخلیق، فلسفۂ قرأت اور فلسفۂ تنقید کی تفہیمِ نو کے لیے ساختیات کے علمبردار رولاں بارت کو جنگ کرنی پڑی تھی۔ اُس نے ادب کی تخلیقیت افروزی، معنیٰ خیزی، اور ذہنی نشاط جوئی کے لیے بکتی آمروں کی آمریت اور ابلہ فریبیت (MYSTIFICATION) کو منہدم کر دیا تھا اور تخلیقی ادبی تنقید کی تاسیس کی تھی جو معنویات کی تخلیقِ ثانی کے مُترادف ہے۔ پھر ساختیات کے زوال پر فرانس میں ہی مابعد ساختیاتی تنقید کے مردِ آہن ژاک دریدا کو دانش حاضر کی سب سے بڑی جنگ کرنی پڑی۔ اُس نے انتہا پسند ساختیاتی تصورات کے خلاف بھی نہایت فکر انگیز تنقیدی مباحث انگیخت کیے جس سے مابعد ساختیات اور معنویات کی نئی روشنی کے دریچے وا ہوئے۔ مابعد ساختیات ساختیات کی انحرافی اور ارتقائی شکل تو ہے لیکن اب کی ترجیحات خاصی منفرد ہیں۔ ردتشکیل (یا ساخت شکن تنقید) مابعد ساختیات کا زندہ اور دھڑ کتا ہوا حصہ ہے۔ ساختیات اور مابعد ساختیات کا اساسی ماڈل اگر چہ سوسیوغ (سوسیور) ہی ہے، لیکن سوسیور اور ژاک دریدا کے درمیان یا ساختیات یا مابعد ساختیات علی الخصوص ردتشکیل کے مابین غالب فرق و امتیاز یہ ہے کہ نشان کی وحدت یا معنیٰ کی وحدت کی ساخت شکنی ژاک دریدا نے بے محابا کردی جس کے باعث کثیر تخلیقیت، کثیر معنویت اور کثیر ساختیت کا بابِ امکان وا ہو گیا کہ نت نئی تخلیقیت، معنیٰ خیزی اور ساخت آفرینی میں کوئی مقام آخری نہیں ہے۔ یہ وفورِ تخلیقیت، وفورِ معنویت اور وفورِ کیفیت تصوراتی طور پر نہ صرف مابعد ساختیات بلکہ عملی طور پر مابعد جدیدیت کا بھی جگمگا ہوا نشان اور پہچان ہے۔ جو ہر نوعیت کی کُلّیت پسندی اور مرکزیت گزیدگی کی منکر ہے۔ یہ نائے عظیم (GREAT NAY) ہے جو اثباتِ عظیم (GREAT YES) کا اشاریہ کنندہ ہے۔ سوسیور کے اشاریہ SIGN کا مساوات اشاریہ کنندہ (SIGNIFIER) اشاریہ کناں (SIGNIFIED) ہے اور ژاک دریدا کے خفیف نشان (TRACE) کا مساوات اختلاف و امتیاز (DIFFERENCE) تاخیر و التوا (DEFER-MENT) کے علاوہ اکبری تحریر (ARCH WRITING) ہے۔ اُردو کے بڑے سے بڑے جید ماہرینِ ساختیات سے معذرت کے ساتھ کہ یہاں محض ایک نکتہ کی کرشمہ سازی نہیں ہے کہ معنیٰ کی وحدت کی جگہ ''افتراقیت'' کے تصور نے لے لی ہے۔ اس سے ہی معنویاتی

کثرت وجود پذیر ہوتی ہے۔ معنی الفاظ کے تفریقی رشتوں کے علاوہ التوائی عرصوں سے قائم ہوتا ہے اس لیے قائم بالذات نہیں یا کسی ایک مرکز کے تابع نہیں ہوتا ہے۔ پھر اس کے علاوہ اکبری تحریر بھی قابلِ فکرو ذکر ہے۔ ایک اعلیٰ پایہ کے حُسن پارہ میں ایک اَن دیکھی سمت ہوتی ہے اور اعلیٰ پایہ کے تخلیقیت افروز ناقد کا منصب اُس غیر مرئی جہت کی تلاش میں سفر مُدام سفر ہے۔ موجود سے ناموجود، معلوم سے نامعلوم، مشہود سے نامشہود اور محدود سے لا محدود تک ذہنی جہانیانِ جہاں گشتی ہے جو مشروطیت شکن (DECONDITIONING) اور ساخت شکن (DECONSTRUCTION) ہے اور عدم مشروطیت کی حامل ہے۔ لہٰذا خفیف نشان یا علم کا نصف حصہ وہ ہے جو وہ نہیں ہے اور نصف وہ ہے جو وہاں موجود نہیں ہے۔ غیاب میں ہے۔ اِن کی رُو سے اکبری توجہ متن کی کثیر المعنویت اور تخلیقیت پر ہے۔ اس لیے مابعد ساختیات اور مابعد جدیدیت دونوں میں سب سے بڑھ کر اصرار تخلیقیت اور معنی خیزی کے بنیادی وظیفہ پر ہے۔ اس پر آگے مزید گفتگو کروں گا۔

اس سے قبل ردِ تشکیل کے نظریہ ساز مفکر اور ژاک دریدا کی بابت شمس الرحمٰن فاروقی کے پھیلائے ہوئے متعصبانہ مغالطہ کو رد کرنا ناگزیر ہے۔ فاروقی اپنے مضمون ''نئی اصطلاحات'' مطبوعہ کتاب نما میں رقمطراز ہیں ''دریدا نے کوئی تنقید نہیں لکھی، نہ اس نے کوئی تنقیدی نظریہ پیش کیا''۔ (صفحہ ۱۴ مطبوعہ کتاب نما، دہلی) آگے صفحہ ۱۵ پر وہ پھر تضاد بیانی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ لاتشکیل (فاروقی کی یہ اختراع کردہ اصطلاح، اصطلاح سازی کے علاوہ لغوی اور معنوی طور پر بھی غلط اور قابلِ رد ہے۔ یہ یکسر بے معنیٰ اور مہمل ہے۔ ردِ تشکیل کے لیے ''ہونا'' لابدی ہے۔ صحیح استرداد تشکیل یا ردِ تشکیل ہے۔ (لاتشکیل کا کورنظر استعمال قاضی افضال حسین بھی کرتے ہیں) البتہ ایک نظریہ ہے اور اس کی سیاسی جہت بھی مقرر ہو سکتی ہے''۔ (صفحہ ۱۵ کتاب نما، دہلی) اس کا عندیہ ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی دستاویزی ثبوت دینے اور منطقی قوت اور حسنِ دلیل کا مظاہرہ کرنے کے بجائے بے پَر کی اُڑا رہے ہیں۔ دریدا کی معرکہ آرا کتاب ''ادبی عوامل'' ACTS OF LITERATURE بے محابا اُن کے جھوٹ کی پول کھول دیتی ہے۔ اس اہم کتاب کو ڈیرک ایٹرج نے ۱۹۹۲ء میں مرتب کیا ہے اور اس میں دریدا کی اُن تحریرات کو ڈیرک ایٹرج نے مرتب کیا ہے جو خصوصاً ادبی متن اور ادبی مسائل کے بارے میں ہے۔ پھر اس کی کتاب

DISSEMINATION میں افلاطون اور استیفان مالارمے کے تنقیدی مطالعے اُس کے ادبی طریقۂ کار کی بہترین مثالیں ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ نے ردِ تشکیل کے مصادر کتاب میں دریدا کی نصف درجن کتابوں کا تذکرہ کیا ہے۔ کاش فاروقی نے انہیں کو پڑھنے کی زحمت گوارا کی ہوتی۔ محولہ بالا دونوں کتابوں کا تذکرہ نارنگ نے پہلے اور بعد کی تحریروں میں کیا ہے۔ ژاک دریدا کی کتاب ''آف گرامے ٹولوجی'' ردتشکیل کی بائبل ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے گرامے ٹولوجی کا ترجمہ ''لاتقریری تحریرات'' کیا ہے جو یکسر غلط ہے۔ کون سی تحریر لاتقریری کردار کی حامل ہوتی ہے۔ دماغ ہر وقت کوے کے مانند کاؤں کاؤں کرتا رہتا ہے۔ وہ خیالات کی صوتیاتی لہروں کا منبع ہوتا ہے۔ خاموشی کی زبان (LANGUAGE OF SILENCE) مراقبہ کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ وہ ماورائے دماغ کا تجربہ ہوتا ہے۔ ردتشکیل بھی دوایوانی دماغ (BICAMERAL MIND) سے آگے نہیں بڑھتی ہے۔ اس کا صحیح ترجمہ علم تحریر کی بابت یا تحریر کی سائنس کے بارے میں ہے۔ قاضی قیصر الاسلام نے بھی اُس کا ترجمہ ''علم القواعد'' کیا ہے۔ ایسا سہو دونوں حضرات کو فرانسیسی زبان نہ جاننے کی وجہ سے ہوا ہے۔ GRAMMATO کے معنی THING WRITTEN (مکتوبی شئے لطیف) فرانسیسی، اطالوی اور اسپینی کے علاوہ گریک اور جرمن میں بھی ہوتے ہیں اور لوجی کے معنی علم یا سائنس کے ہوتے ہیں۔ خاطر نشان ہو آکسفورڈ ڈکشنری صفحہ ۵۰۱۔ پھر اس ضمن میں دریدا کی سب سے اہم اصطلاح تحریر مرکزیت (GRAPHOCENTRISM) بھی مزید قابلِ ذکر ہے۔ ردتشکیل مغربی تنقیدی نظام میں جدید ترین پیش قدمی ہے۔ اس ما بعد ساختیاتی طرزِ فکر کو عالمی ادبیات کے بیشتر اربابِ فکر وفن مابعد جدید کردار کے حامل تصوّر کرتے ہیں۔ اس ضمن میں خود ڈاکٹر نارنگ اپنے اہم اور معنی خیز آرٹیکل ''مابعد جدیدیت! کیا اور کیوں؟'' میں رقمطراز ہیں:

> ''پس ساختیات تھیوری ہے جو فلسفیانہ قضایا سے بحث کرتی ہے جب کہ مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورت حال ہے یعنی جدید معاشرہ کی تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت، نئے معاشرہ کا مزاج، مسائل، ذہنی رویے یا معاشرتی وثقافتی قضایا کلچر کی تبدیلی جو کرائسس کا درجہ رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر کہہ سکتے

ہیںPOST-MODERN CONDITION (مابعد جدید صورت حال) لیکن ''پس ساختیاتی حالت'' نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا پس ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے اور مابعد جدیدیت کا معاشرہ کے مزاج اور کلچر کی صورتِ حال سے ہے''۔

(مابعد جدیدیت! کیا اور کیوں صفحہ ۵۲۴، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات)

''لیکن غور سے دیکھا جائے تو تھیوری کا بڑا حصہ وہی ہے جو پس ساختیات کا ہے یعنی مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی ہیں جو پس ساختیات کے ہیں۔ یہ معلوم ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد جو نئی فضا بنی شروع ہوئی تھی، اُس کا بھرپور اظہار لاکاں، آلتھیوسے سے، فوکو، بارت، دریدا، دے لیوز، گواتری اور لیوتار جیسے مفکرین کے یہاں ملتا ہے۔ گلبرٹ ادیر کا کہنا ہے کہ پس ساختیاتی مفکرین اس تبدیلی کے پہلے نقیب ہیں، یہی وجہ ہے کہ پس ساختیات میں اور مابعد جدیدیت میں حدِ فاصل قائم نہیں کی جاسکتی۔ چنانچہ اکثر و بیشتر پس ساختیاتی مفکرین کو مابعد جدید مفکرین کہہ دیا جاتا ہے اور یہ دونوں اصطلاحیں ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں''۔ (مابعد جدیدیت: کیا اور کیوں؟ صفحہ ۵۲۴)

اس مابعد جدید عہد میں ژاک دریدا کی بت شکنی کے باعث ادب و فلسفہ کی دُنیا میں تخیلاتی بغاوت، حقیقی تخلیقیت، کثیر معنویت اور جمالیاتی کیفیت اندوزی کو فوقیت نصیب ہوئی ہے۔ اُس نے ہر عالم میں تقلید کے بجائے اجتہاد، تابعداری کے بجائے سرکشی، مماثلت کے بجائے اختلاف و انحراف، آمریت و مطلق العنانیت کے بجائے تشکیک و تنکیر، یک سطحی معنویت کے بجائے کثیر معنویات کو اہمیت و فضیلت عطا کی ہے۔ اس تخلیقی تشکیک، تنقید اور بے محابا تنکیر نے عصری عالمی دانشوری کے پورے منظرنامے کو بدل کر رکھ دیا ہے۔ فی زمانہ بھی آزادی کوش نظریات(EMANCIPATORY THEORIES) مارکسی مابعد ساختیات اور قاری اساس تنقید کے باوجود بھی ردتشکیل غالب رجحان ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ''قاری اساس تنقید'' کے نام سے اُردو ادب میں سب

سے پہلے باضابطہ طور پر پوری کتاب (۱۹۹۲ء) لکھ دی ہے۔ پھر "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" میں اس تعبیراتی تنقید پر علیحدہ سے بھی لکھا ہے۔ فاروقی اور علی گڑھ کے سیمینار گزیدہ برساتی مینڈک اب ٹرٹرا رہے ہیں جب وہ کینچل چھوڑ کر آگے جا چکے ہیں۔ مابعد ساختیاتی مارکسی ناقدین لوئی التھوسے، لیوسیاں گولڈ ماں، پیر ماشیرے، فرانسواں لیوتار، مائیکل ریاں، جیمی سن اور ٹیری ایگلٹن پر نارنگ کی فکر آلود تنقیدی تحریرات بھی قابل مطالعہ اور قابل قدر ہیں اور اُردو کے کنویں کے مینڈک روایتی (نام نہاد) مارکسی ناقدین کے لیے تازیانہ عبرت ہیں۔ نہ جانے کیوں ڈاکٹر نارنگ کی توجہ گرامشی پر مرکوز نہیں ہوئی۔ اگرچہ "مابعد جدیدیت کیا اور کیوں؟" کو وہ این ٹونی یوگرامشی کے معنی خیز حوالہ سے ہی شروع کرتے ہیں۔ درحقیقت یورپ میں بھی گرامشی پر نظر ۱۹۷۰ء کے بعد گئی۔ اس وقت ژاک دریدا سکۂ رائج الوقت تھا۔ اس کے قبل یورپ کا مارکسی خیمہ اس کی جمالیات کو عمرانیات سے ہم آغوش کرنے میں ہمیشہ کوشاں رہا ہے۔ اٹلی کے فکری تناظر میں اُس نے مارکسی فلسفہ کی یکسر نئے رنگ و آہنگ میں تفسیر و تاویل کی ہے۔ "یوروکمیونزم" پر اس کی نومارکسیت کا بہت گہرا اثر پڑا۔ جولو کاچ کا ڈویل، بنجمن، اڈورنو، ہربرٹ مارکوز، سارتر، ارنسٹ فشر اور مائخل اسپرنٹر سے بھی زیادہ جاذبِ توجہ اور معنی خیز ہے۔ مارکسی مابعد ساختیات میں اُس کی وہی معنویت اور اہمیت ہے جو نئی لسانیات کے پیغمبر سوسیور کی لسانیات، اسلوبیات، ساختیات اور مابعد ساختیات میں ہے یا نسوانی تنقیدی تحریرات (FEMINISM) کے جنس کے تصورِ افتراق میں ژاک دریدا کے نظریۂ افتراق کی ہے۔

ڈاکٹر نارنگ کی ذہنی تلاش مُدام تلاش کا درخشاں بابِ امکان انکی کتاب کا اختتامیہ "صورتِ حال: مسائل اور امکانات" بہت اہم اور تازہ باب الافکار ہے۔ اس ضمن میں علی الخصوص "دریدا اور مارکیست" اور "ٹیری ایگلٹن اور ردِ تشکیل" بے حد اہم ہیں جو ایک طرف ژاک دریدا میں پیدا ہوئی نئی ذہنی تبدیلیوں کا ترجمان ہے اور دوسری طرف دو بڑے مکتبۂ خیال میں معنی خیز امتزاجی رویہ کی نشاندہی بھی کرتا ہے، اگرچہ مائیکل ریاں نے ردِ تشکیل اور نو مارکسی تنقید میں پہلے ہی دانشورانہ مکالمہ اور معانقہ کا آغاز کر دیا تھا خود لیوسیاں گولڈ ماں نے مارکسی ہوتے ہوئے بھی اخلاقی سطح پر "تخلیقیت پسند ساختیات" کی تشکیل کی اور نئے تناظر کے اصولِ وقت کے تحت "نئے توازن" کی تلاش پر اصرار کیا اور ہر

نوعیت کے پُرانے توازن کو انتہا پسند قرار دیا ہے۔

''قاری اساس تنقید'' کی مثبت قوتوں اور زاویوں کے علاوہ اُس کی انتہا پسندی پر بھی نارنگ کی نظر بہت گہری ہے۔ ''اپنی بہترین شکل میں قاری اساس تنقید انقلابی تنقیدی موقف ہے۔ اس اعتبار سے کہ مصنف کے جبر کو رد کرتے ہوئے قاری اساس تنقید، معنیٰ کی بوقلمونی کی تعبیر و تشکیل میں قاری کو شریک کرتی ہے۔ لیکن اپنے کمزور لمحوں میں یہ مصنف کے بجائے قاری کو ایک مقتدر ہستی کے طور پر پیش کرتی ہے یعنی ایسی ہستی کے طور پر جو وحدانی اور مُستقل ہے اور ماورائی معنیٰ کا مثالی سر چشمہ ہے۔ ظاہر ہے اس موقف پر سوال قائم ہو سکتے ہیں''۔ (صفحہ ۱۷۲ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات)

رُبع صدی میں قاری اساس تنقید کے ضمن میں سب سے زیادہ اہم اور معنیٰ خیز کام جرمن مفکرین کا مرہونِ منت ہے جن کا تعلق ''فلسفۂ مظہریت'' اور ''فلسفۂ تفہیمیت'' کے مکتبہ فکر سے ہے۔ برطانوی اور امریکی تنقیدی روایت نے بھی قاری اساس تنقید یا تعبیراتی تنقید کو استوار کرنے میں اپنا خاص کردار ادا کیا ہے جو نا قابلِ فراموش ہے۔ علم تفہیم یا تفہیمات کے ضمن میں فریدرُخ شلائر ماخر، ولہم ڈلتھے، مارٹن ہائیڈگر، ہانس گیورگ، گدامر مظہریت اور مظہریاتی قاری اساس تنقید کے ضمن میں ہوسرل، ولف گانگ ایزر، ہانس روبرٹ یاؤس، جنیوا اسکول کے ژورژپولے، سوئزرلینڈ کے ژاں اسٹاروبنسکی پر گوپی چند نارنگ نے بھرپور روشنی مرکوز کی ہے۔ آخر میں نہایت ژرف نگاہی سے تنقید کرتے ہیں۔

''مظہریت پر سب سے بھرپور وار ردِ تشکیل کی طرف سے آیا ہے لیکن اس کا جواب بھی اتنا بھرپور دیا گیا ہے۔ ژاک دریدا کی فرانسیسی ردِ تشکیل میں امریکی رسوخ بھی شامل ہو چکا ہے۔ (جیفری ہارٹ مَن، پول دی مان، جے ہلس ملر، باربرا جانسن وغیرہ) لیکن جرمن مظہریت کی اصابت اپنی جگہ ہے۔ رابرٹ میگ لیولا نے اپنی کتاب DERRIDA ON THE MEND میں ایک جگہ ردِ تشکیل کو ''پس مظہریت'' قرار دیا ہے اور دریدا کو بچا کھُچا مظہریاتی مفکر کہا ہے۔ ایک اور مبصر وٹیمو کے لفظوں میں ردِ تشکیل مظہریاتی موجودگی ہی کی ایک شکل ہے جس کو ذرا گھما دیا گیا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ مظہریاتی تنقید'' بے دخل'' بھی کرتی ہے اور ردِ تشکیل بھی۔ البتہ اس کا لہجہ سفاکانہ نہیں ہے۔ (صفحہ ۳۱۱، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات)

اینگلو سیکسن قاری اساس تنقید کے ضمن میں اسٹینلے فش اور مائیکل رفائیٹر اور نفسیاتی قاری اساس تنقید کے ضمن میں نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلاچ کا دلچسپ اور خیال انگیز مطالعہ پیش کیا ہے۔ اتنے وسیع ترکینوس کا احاطہ کرنے والا یہ قاموسی صحیفہ صحیح معنوں میں بلند کوش نیا تنقیدی آفاق الافکار ہے۔

مابعد ساختیاتی تنقید اور قاری اساس تنقید سے قبل ادبی تنقید حسن پارہ کی خادمہ تصور کی جاتی تھی۔ اب وہ تخلیقیت اور جمالیاتی کیف ونشاط کے اعتبار سے اپنے مخدوم کی حریف تصور کی جاتی ہے اور تخلیق ثانی یا تخلیقِ مکرّر کے منصب پر فائز ہے۔ بلکہ اسٹینلے فش تو بے محابا تنقید کی تخلیقیت پر اصرار کرتا ہے اور تنقید کو ''تخلیقِ نو'' قرار دیتا ہے کہ اہل قاری کی قرأت تخلیق کو ازسرِنو تخلیق کرتی ہے۔ تخلیق کی عمیق اور رفیع قرأت کا عمل بھی اصلا تخلیقیت کا ہی عمل ہے۔ اہل قاری کا بھی تخلیقی عمل ہوتا ہے۔ قاری کی تخلیقی کارکردگی اُس کی تخلیقی جست میں نمایاں ہوتی ہے۔ ادبی حُسن پارہ کی معنویت وفضیلت اس امر میں نہیں ہے کہ اُس نے مُسکت انداز میں کیا کہا ہے بلکہ تخلیق کے اس بنیادی وظیفہ میں ہے کہ اس نے کیا نہیں کہا ہے۔ یہ نہ کہتے ہوئے بھی بہت کچھ کہہ جانا ایک بلند پایہ ادبی صداقت پارہ کا مابہ الامتیاز وصف ہے۔ بعینہ گرانقدر تنقید کا منصب یہ ہے کہ وہ صرف ادبی حسن پارہ کے آہن پوش متعین معنیٰ کی ہی تشریح وتفسیر نہ کرے بلکہ ادبی خیر پارہ میں پوشیدہ ''ان کہی'' کے معنویاتی آفاق کو بار بار چھونے اور منکشف کرنے میں کامیاب ہو۔ اسی بنیادی وظیفہ میں حقیقی تنقید کی تخلیقیت کا عظیم اسرار پوشیدہ ہے۔ آدمی کے مانند ''متن کا بھی لاشعور ہوتا ہے۔ بقول ماشیرے ''متن میں جو کمی رہ جاتی ہے یعنی اس میں جو خاموشیاں راہ پا جاتی ہیں یا جو یہ کہہ نہیں سکتا۔ وہ متن کا دوسرا پن یا لاشعور ہے جو متن کے شعوری پروجیکٹ سے متضاد ہوتا ہے۔ ادبی فارم اختیار کرتے ہی متن کا لاشعور بھی وجود میں آجاتا ہے۔ اس خالی جگہ میں، جو شعوری پروجیکٹ اور ادبی فارم کے درمیان بچ جاتی ہے۔ (تنقید کے نئے ماڈل کی جانب، صفحہ ۵۶۶، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات) اس ضمن میں اسٹینلے فش مزید انکشاف کرتا ہے۔

WHEN I READ, I WRITE

تخلیقی ادبی تنقید کا وظیفہ اب معنیٰ کی تلاش نہیں جس قدر معنیٰ کی تخلیق کار فیع

فریضہ ہے۔ اس کے برخلاف ''نئی تنقید'' نے خود کو فن پارہ کے اُسی معنی پر مرکوز کر لیا تھا جو اس کے مخصوص مواد کا مولود تھا۔ اور اس معنویاتی صداقت کو نظر انداز کر دیا تھا کہ ادب پارہ کا معنی صرف اُس کے اسلوب کی بناوٹ اور بُنت میں ہی کارفرما نہیں ہوتا بلکہ ادب پارہ کے اُن رشتوں کے مکڑ جال (THE WEB OF RELATION) میں پوشیدہ ہوتا ہے جو وہ اپنے زمانہ، اپنی دُنیا، اپنے ماضی اور مستقبل نیز اپنے اہلِ قاری سے استوار کرتا ہے۔ فی زمانہ تخلیقی ادبی تنقید اُسی ذوقی اور علمی اہمیت و معنویت کی مستحق ہے جو تخلیق کا حقیقی منصب ہے۔ ہر تخلیق میں تنقید اور ہر تنقید میں تخلیق شامل ہوتی ہے۔ ہر خالق میں ناقد اور ناقد میں خالق شامل ہوتا ہے۔ خالق فنکار، مخلوق متن یا فن پارہ، تخلیقیت شناس ناقد یا اہل قاری باہم دگر منسوب ہیں۔ باہمی رشتوں کے نظام میں منسلک ہیں۔ تخلیقیت اور معنیٰ خیزی ان کا مشترکہ بنیادی وظیفہ ہے۔ معنویات (SEMANTICS) اور کیفیات (رس کا تصور) کی تخلیق میں تینوں کی اضافی سیاق میں مساوی معنویت و اہمیت ہے۔ اس ضمن میں صرف فن کار (رومانی ادبیات کے مانند) صرف متن (نئی تنقید کے مانند) یا صرف ناقد اور قاری (ساختیات اور قاری اساس تنقید کے مانند) کو ادبی معنی کی تخلیق یا اخذ معنیٰ کی کارکردگی میں حتمی اور کلّی اہمیت و فضیلت دینا فکری انتہا پسندی اور جذباتی شور و شر ہے۔ یہ دانشورانہ سلامت روی اور جمالیاتی سنجیدگی کی ضد ہے۔

فلسفۂ معنی کی رُو سے ادبی حُسن پارہ کی افہام و تفہیم میں ان تینوں محولہ بالا چشموں کی مساوی اہمیت و معنویت مُسلّم ہے۔ اپنی غیر معمولی مفکرانہ، خلاقانہ، عارفانہ جرأت، رفیع اور برتر قوتِ تمیز، حساس اور شعلہ آسا تجربہ کشی، ہمدلی (EMPATHY) اور شاہدانہ ہوشمندی کے باعث فی زمانہ ''تنقید کی تہذیب'' کی قدر و قیمت ''تخلیق کی تہذیب'' کے مساوی ہے۔ تخلیقیت حقیقی تخلیق کا احساس و عرفان ہے۔ ردِ تشکیل یا ساخت شکن تنقید اور قاری اساس تنقید (یا تعبیراتی تنقید) سے قبل یہ احترام، افتخار اور استحقاق تخلیقی ادبی تنقید کا مقدر نہ تھا۔

مابعد جدید منظر نامہ کے ان تمام نئے مکاتب، نئے مسائل اور نئے معیار و اقدار کی دقیقہ سنج تنقیدی زلزلہ پیمائی کے بعد ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے اپنے قابلِ مطالعہ اور قابلِ قدر تعارفی تنقیدی ایکسرے نامہ ''گوپی چند نارنگ اور ادبی نظریہ سازی'' میں بڑے تاکیدی انداز میں نشاندہی کی ہے کہ ''گوپی چند نارنگ معنیٰ کی طرفیں کھولنے میں

مہارت رکھتے ہیں۔ انھوں نے پس ساختیات اور مابعد جدیدیت سے تخلیقیت تک پر نظر کی ہے"۔ (صفحہ ۱۳۳، گوپی چند نارنگ اور ادبی نظریہ سازی) اپنی اس قابلِ ذکر و فکر کتاب میں وہ ایک ریڈیولوجسٹ (RADIOLOGIST) تخلیقیت افروز ناقد کے مانند "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" کی بھرپور اکسرے گری اور (SCANING) اسکین کاری کے بعد نہایت غیر جانبداری سے "تخلیقیت کے جشنِ جاریہ" سے ایک طویل اقتباس پیش کرتے ہیں جو دو صفحہ پر مشتمل ہے۔ یہ غیر معمولی تنقیدی مکاشفہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے غیر معمولی اسلوبیاتی غمزہ و ہمزہ، ذہنی سلامت روی، جمالیاتی سنجیدگی اور ہمہ گیر دانشورانہ بصیرت کا معنی خیز اور حسن پرور اشاریہ ہے اور اس رفیع تر تنقیدی رمز کا شاہد ہے کہ تخلیقیت تخلیق کی ہی روح یا بنیادی وصف ہے تخلیقیت کشا اور تخلیقیت سنج ناقد کا کام ادبی تخلیقیت کی حسیت و بصیرت کی ترسیل کے ساتھ ادب کی صحیح جہت اور میلان کی نشاندہی بھی کرنا ہے اور حسن تخلیق، حسن فکر اور حسنِ روایت کی صحیح قدر شناسی اور قدر سنجی کا پُل صراط بھی طے کرتا ہے۔ میں تو یہ بھی مانتا ہوں کہ تخلیقیت سائنس، آرٹ اور اسراریات کا بھی جوہر اصل اور مغز اصل ہے۔ آرٹ ان دونوں کے درمیان ایک قوس قزحی پُل تعمیر کرتا ہے۔

"تنقید کے نئے ماڈل کی جانب" آخری مقالہ اس تاریخ ساز کتاب کا سب سے زیادہ واضح، جامع و مانع ایک تنقیدی، مستقبل نما ہے اور پوری کتاب کا عطرِ مجموعہ ہونے کے علاوہ ڈاکٹر نارنگ کی عظیم دانشورانہ تنقیدی خواب عرفان کا معنی خیز اعلامیہ ہے جو اول و آخر تخلیقیت افروز ہے۔ اس نے صحیح معنوں میں اردو تنقید کی حکیمانہ حدود کو وسیع کیا ہے اور انتقادی افکار و اقدار کے نئے آفاق روشن کیے ہیں۔ اس سے مابعد جدید تنقید کے علاوہ نئے عہد کی تخلیقیت کی نئی تیسری دنیا تک رسائی کا راستہ ہموار ہوا ہے تاکہ مزید مطالعے اور مسلسل غور و فکر کا سلسلہ کار ہمیشہ قائم و دائم رہے۔ یہ آنے والی نسل کے لیے منبع نور ہوگا۔

ڈاکٹر مناظر عاشق نے نارنگ بحیثیت ایک بلند پایہ نظریہ ساز ناقد، ایک نکتہ رس اور بیباک مجتہد اور ایک تنوع پسند یکتا محقق کے بعد نہایت دلچسپ اور خیال انگیز انداز میں معاصرین پر ان کی عملی تنقید اور نئی تھیوری کے ضمن میں ان کی مجاہدانہ اور محاربانہ فتوحات پر باب ٦ میں بھرپور روشنی مرکوز کی ہے گو اُس میں کچھ باتیں محلِ نظر ہیں بعینہٖ باب اول میں عقیدت کا وفور قابل گرفت ہے۔ ساختیات اور مابعد ساختیات پسند ناموں کی فہرست اور

پھر ان کی تقدیم و تاخیر بھی مشکوک ہے۔ البتہ مصاحبہ بہت حسین، بہار آفریں اور معنی خیز ہے اور چیکوسلواکیہ کے تہذیبی، ادبی اور ساختیاتی تناظر کو بھرپور طور پر اُجاگر کرتا ہے اور نارنگ کو بحیثیت ایک بڑے ادبی مکالمہ ساز کے مستحکم کرتا ہے۔ ان تحقیق انگیز اُمور میں سنجیدہ تحقیقی اور تنقیدی اختلاف کی گنجائش ہے، ادب میں آج تک کوئی ایسی مجتہدانہ شخصیت یا تحریک پیدا نہیں ہوئی جس کی مخالفت نہ کی گئی ہو۔ جتنی کوئی مقتدر شخصیت میلان یا تحریک انقلاب پرور ہوتی ہے، اتنی شدت سے اُس کی مخالفت کی جاتی ہے۔ اردو ادب میں وہ شخصیتیں اور کتابیں جو آج بھی زندہ، تابندہ اور پائندہ ہیں مثلاً حالی کی مقدمہ شعر و شاعری، ڈاکٹر وزیر آغا کی اردو شاعری کا مزاج یا محمد حسن عسکری کی ''جدیدیت کی گمراہیاں'' ان کے ہر صفحہ سے لوگوں کو اختلاف ہے۔ لیکن وہ پھر بھی زندہ تابندہ اور پائندہ ہیں۔ ان کتابوں کے زندہ ہونے کی یہی سب سے بڑی دلیل ہے کہ اہل علم آج بھی اُن سے اختلاف انحراف اور اجتہاد کا حوصلہ پاتے ہیں اور آج بھی اُن سے روحانی فیضان حاصل کرتے ہیں۔ درحقیقت بڑی کتابوں کا مزاج مادرانہ اور خلاقانہ ہوتا ہے۔ پھر یہ ''اُم النقد'' ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' تو نئی بصیرتوں سے ارتفاع پذیر حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کے بعد اردو ادب میں باضابطہ طور پر دوسری سب سے بڑی معنی خیز نظریاتی روایت کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر کرتی ہے۔ اس مجتہدانہ ادبی نظریہ سازی کے باعث فی زمانہ بقول پروفیسر نظیر صدیقی ''اپنی اس باوقار تصنیف سے ڈاکٹر نارنگ، محمد حسن عسکری کے بعد اردو کے سب سے اہم نقاد بن کر اُبھرے ہیں''۔

○

''ادبی تنقید موضوعی بھی ہوتی ہے اور معروضی بھی، اس لیے کہ تنقید کا مقصد ادب شناسی ہے اور ادب شناسی کا عمل خواہ وہ ذوقی ہو یا جمالیاتی یا معنیاتی، حقیقتاً تمام مباحث اس لسانی اور ملفوظی پیکر کے حوالے سے ہوتے ہیں جن سے کسی بھی فن پارے کا بحیثیت فن پارے کے وجود قائم ہوتا ہے۔''

—— گوپی چند نارنگ

قیصر تمکین

واحد تنقید نگار

دلچسپ بات یہ ہے کہ اگر میں نارنگ صاحب کا تعارف کرانا چاہوں تو آپ سب کو یہ پوچھنے کا حق ہے کہ "حضرت آپ خود کون ہیں؟" یعنی تعارف کرانے والے کو خود اس بات کی ضرورت ہے کہ اس کا تعارف کرایا جائے۔ نارنگ صاحب تو برصغیر ہی نہیں بلکہ پوری ادبی دنیا میں اچھی طرح جانے پہچانے جاتے ہیں۔ انہیں اس بات کی کیا ضرورت کہ میرے ایسا خاکساران کے لیے کچھ کہے۔ پھر بھی دو چار باتیں عرض کرنا چاہوں گا۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اردو کے وہ واحد نقد نگار ہیں جنہوں نے مغربی تنقیدی نظریات کا بالاستیعاب مطالعہ کیا ہے۔ انھوں نے جدید نظریات سے اردو کے ادبی حلقوں کو روشناس ہی نہیں کرایا ہے بلکہ ان کی توضیح کرتے ہوئے انہیں مشرقی فکریات کے تناظر میں پرکھا بھی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے جدید ترین نظریاتی بنیادوں اور میلانات سے بحث کی ہے اور ساختیاتی انداز فکر اور ادبی تنقید کے باہمی رشتے کی وضاحت کی ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے مغرب سے مرعوب ہوئے بغیر اپنی الگ شناخت متعین کرائی ہے۔ نئے نئے فکری اور نقد ادب کے فلسفیانہ تقاضوں کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے کر انھوں نے ایک منفرد بلکہ اجتہادی قدم یہ اٹھایا ہے کہ سنسکرت اور عربی فارسی شعریات کی تفہیم بھی کی ہے۔

ڈاکٹر نارنگ کا مغربی اقدارحیات، ادب وفن اور عصری آگہی کا وقوف روایتی ناقدوں کی طرح ساختیات، پس ساختیات ردتشکیل، مارکسی انداز نظر اور نئی تاریخی جہتوں کی بے سروپا فیشن ایبل گردان پر مبنی نہیں ہے۔ ان افکار کو دیکھنے جانچنے سے پہلے وہ ذاتی تعمیر نظر کی بنیاد اپنے وسیع اور کلاسیکی تصورات پر رکھتے اور ان ہی پر بھروسا کرتے ہیں چنانچہ ان کے مضامین میں ہر جگہ نت نئے رجحانات پر تفصیلی بحث ملتی ہے۔

اردو کے زیادہ تر تنقید نگار مغربی اندازوں اور نظریوں کی یا تو تصریح کرتے ہیں یا پھر حسن عسکری کی طرح ان پر مکمل تکیہ کرتے ہیں ڈاکٹر نارنگ کسی بھی رائج الوقت اصطلاح یا نظریے کو حقیقت کلی ماننے کے قائل نہیں ہیں مسائل اور امور کو زیر بحث لاتے ہوئے ڈاکٹر نارنگ کبھی کبھی تو ایسی نکتہ آفرینیوں سے کام لیتے ہیں جو بجائے خود نظریات کی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں۔ مغرب میں ایک بڑا طبقہ ایسے ناقدوں کا بھی ہے، جو شعر و ادب کو مسیحیت کی توسیع کے طور پر استعمال کرتا ہے چنانچہ :

NULLA SOLUS EXTRA ECCLESION

کی فضا خود ٹی ایس ایلیٹ کے افکار پر چھائی ہوئی ملتی ہے دوسری طرف، مارکسی حضرات بھی کچھ زیادہ مختلف نہیں ہیں وہ کہتے ہیں کہ اگر مارکس کے فرمودات صحیح نہیں ہیں تو پھر کوئی بات صحیح نہیں ہے۔

IF MARX ISN'T TRUE, THEN NOTHING IS

اکثر نقاد اپنی شدت اور تندی فکر میں رویہ بالکل کٹر پنتھیوں اور بنیاد پرست بلکہ خشونت آمیز مولویوں کا اختیار کر لیتے ہیں یہ معقولیت صرف ڈاکٹر نارنگ کا ہی حصہ ہے کہ وہ روشن دماغی اور وسیع النظری سے کام لیتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کے مضامین میں کہیں بھی "گروہ بندی" یا کسی خاص دبستان یا ادبی اکھاڑے کی اندھی پیروی نہیں ملتی ہے ان کا خیال ہے کہ تہذیبی معاشروں کی کسوٹی یہ ہے کہ ہم شخصی آزادی، فکری بلندی اور حقوق انسانی کے احترام کے پابند ہوں۔ اگر یہ احترام نہیں ہے تو پھر کوئی بھی ادبی نظریہ ارتقائے تمدن یا ترقی تاریخ میں معاون نہیں ہو سکتا ہے۔

کیمبرج یونی ورسٹی کی ادبی نقد و نظر کی تاریخ کی ساتویں جلد حال ہی میں (ستمبر ۲۰۰۰ء) میں شائع ہوئی ہے۔ اس کے مرتبین نے کہا ہے کہ ۱۹۵۰ء سے لے کر ۲۰۰۰ء تک کے پچاس برسوں کی مدت کو دور تنقید THE AGE OF CRITICISM کہا جا سکتا ہے۔ ایک نئے نقاد برنرڈ گانزے نے اس بات کے ثبوت میں لکھا ہے کہ اصل میں پچھلے پچاس برسوں کی دانشورانہ سرگرمیوں کا محور ہی تنقید اور تنقیدی شعور ہے بعض حضرات اس سے ذرا آگے بڑھ گئے ہیں۔ فرانس ملہرن (MULHERN) نے شکایت کی ہے کہ تنقیدی نظریات کی گرماگرمی کے چکر میں بعض اہل نقد تو عمرانی تصورات پر بھی کچھ قاضی و مصنف کا رویہ

اختیار کر لیتے ہیں۔ جب وہ خود ان مسائل پر کٹر پنتھی کا رویہ اختیار کر چکے ہیں تو پھر ان کے صادر شدہ فیصلوں کے خلاف عذر داری کی کوئی گنجائش ہی نہیں باقی ہے۔

یہ تو بقول کسے رویہ دانایان فرنگ کا ہوگا۔ اب ان کی اندھی تقلید کرنے والوں کو کیا کہا جائے؟

شکر ہے کہ اردو ادب میں حسن عسکریت کا مکمل ایطاد کرنے والے اہل نظر بھی موجود ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ اس مقابلے میں جہاں تک مجھے علم ہے قطعی منفرد خصوصیت کے حامل ہیں وہ نہ تو مشرق سے بیزار ہیں اور نہ مغرب سے حذر کرتے ہیں۔ کمال یہ ہے کہ وہ آگے بڑھ کر نئے امکانات کا استقبال کرتے ہیں۔ اپنے قارئین کو ان نئے امکانات کے حسن و قبح سے روشناس کراتے ہیں۔ ایسا کرتے ہوئے وہ اپنے کلاسیکی سرمائے کے ثقافتی تشخص کو مجروح بھی نہیں ہونے دیتے ہیں۔

ان چند خصوصیات کی بنا پر ہی ہم ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو عصری ادب کے فکری ایوانوں میں منفرد و ممتاز مسند عطا کرنے پر مجبور ہیں۔

آخری بات: ڈاکٹر نارنگ کل کے لوگوں یا پچھلی صدی کے بوڑھے اور کانپتے ہوئے ادیبوں کے برخلاف آنے والے کل اور نئی صدی کے بھی ممتاز رہنما یا بانی ادب میں ہیں۔ ان کو "بیسویں صدی" یا "نئی صدی" کے حدود میں مقید کرنا مشکل ہی نہیں بلکہ تقریباً ناممکن ہے۔ یونان کے قدیم دیومالائی دیوتاؤں کی طرح ان کی ایک آنکھ ماضی کے نور سے معمور اور دوسری آنے والے دنوں کے امکانات سے روشن ہے۔

○

محمد ایوب واقف

علوم وفنون کا نادر خزینہ: گوپی چند نارنگ

حصول علم کسی فردِ خاص یا جماعت کی میراث ہرگز نہیں ہوتی۔ قدرت اپنی مرضی ومنشا کے عین مطابق اس عطیۂ گرانمایہ سے جسے اور جب چاہتی ہے نواز دیا کرتی ہے۔ قدرت کے اس کارِ عظیم میں کسی کا عمل دخل نہیں، البتہ شوق اور جذبہ جسے ہم قدرت کا دوسرا عطیہ سمجھ سکتے ہیں علم کی بنیاد کو موثق اور موضح بناتا ہے۔ کیونکہ شوق اور جذبہ کی عدم موجودگی میں کسی بھی بڑے اور قابلِ احترام کام کا ہفت خواں طے نہیں کیا جاسکتا۔ اور علوم وفنون کا نادر اور کمیاب خزینہ اور سرچشمہ بننے کے لیے تو خستگی اور درماندگی کا طریق تج کر کے چراغِ علم وفن کی حسین وجمیل ضیا پاشیوں کا سلسلۂ خوشگوار قائم ودائم کرنا پڑتا ہے۔ ہر عہد میں خدا کی تخلیق کردہ انسانی بستیوں میں علم وادب کی ایسی کچھ شخصیتیں ضرور نظر آتی ہیں جنھوں نے اپنی علمی فضیلتوں، صلابتوں اور استقامتِ ذہنی وقلبی کے سبب جمہور کے دلوں پر اپنی سلطنتیں قائم کی ہیں ایسی ولولہ انگیز اور ابتہاج وجالات کی فرخندہ لہریں اٹھانے والی شخصیتوں کے نام گنانے کی ضرورت نہیں۔

ان کے کارناموں کے نقش سب اجاگر ہیں

ہمارے عہد کی کسی ایسی شخصیت کا انتخاب کرنے کے لیے اگر ہم سے کہا جائے جس نے علم وادب کی دنیا میں حینِ حیات ہی وقیع وعظیم مقام حاصل کرلیا ہو تو اس ایک قابلِ فخر اور قابلِ احترام شخصیت کا نام یقیناً گوپی چند نارنگ ہوگا۔ جی ہاں! گوپی چند نارنگ علوم وفنون کی دنیا کا ایک ایسا محترم نام جس کی ذات سے غیر معمولی فکر ونظر کے نقشِ ہائے رنگ رنگ کی جلوہ سامانیوں کا اعتبار قائم ہے۔ جس کے علمی وتحقیقی اور ادبی ولسانی کارناموں کا دائرہ اس قدر وسیع ہے کہ جس پر فخر نہ کرنا بددیانتی، نامعقولیت اور کج فہمی کی کھلی دلیل

ہے۔ یہ ہماری خوش قسمتی ہے کہ ہمارے درمیان گوپی چند نارنگ جیسا ذی ادراک اور ذی شعور (COGNIZANT) انسان موجود ہے۔

میں اس بات کو اکثر بڑے فخر و امتیاز اور انبساط و ابتہاج کے ساتھ کہا کرتا ہوں کہ میری زندگی علم و ادب کے ارباب کمال کے درمیان گذری ہے۔ دارالمصنفین اعظم گڑھ کے بلند نگاہ اور اعلیٰ ظرف مصنفین اور اہل قلم سے لے کر عروس البلاد ممبئی کے تاجوران شعرو ادب تک کے بیشتر قد آور شعرا اور ماہرین نقد و ادب کی مقالہ خوانیوں اور بلیغ اور پُر فکر (THOUGHTFUL) تقاریر سے لطف اندوز ہوا ہوں، لیکن مجھے اس بات کا اعتراف کر لینے میں ذرا بھی پس و پیش نہیں کہ جناب گوپی چند نارنگ کی مقالہ خوانی اور تقاریر میں موضوعات کی افہام و تفہیم اور ادبی سخن پذیری کا جو طریقۂ دلنواز میں نے دیکھا اور محسوس کیا اس کی مثالیں میرے سامنے بہت کم ہیں۔ ایسا کبھی میں نے دیکھا ہی نہیں کہ گوپی چند نارنگ ادب و ثقافت کے پلیٹ فارم سے کسی گہرے اور گمبھیر موضوع پر تقریر کر رہے ہوں یا کوئی مقالہ پڑھ رہے ہوں اور ان کی تقریر اور مقالہ خوانی کے دوران ان کے سامعین اور مخاطبین مسحور اور حیرت زدہ نہ ہوئے ہوں۔ گوپی چند نارنگ صاحب کا یہ وصف قابلِ لحاظ ہے کہ اپنی تقریر اور تحریر میں وہ موضوع کے ساتھ پورا انصاف کرتے ہیں۔ تحلیل و تجزیہ اور مقابلہ و محاکمہ کا ان کا طریقہ اتنا واضح اور غیر جانبدار ہوتا ہے کہ زبان سے داد و تحسین کے کلمات کی ادائیگی ضروری ہو جاتی ہے۔ علم و ادب کی دنیا میں مکاری، زمانہ سازی اور منافقت (DISSIMULATION) کی بیماری جڑ پکڑ رہی ہے، اچھے اچھوں کے خیالات و نظریات نامعقولیت اور مشتبہ چال چلن (DISREPUTABLENESS) کے حامل ہوتے جا رہے ہیں لیکن ایسے نامساعد حالات میں بھی گوپی چند نارنگ کا ذہن ہر طرح کی کج رویوں سے محفوظ ہے۔ اپنی تحریروں اور تقریروں میں انھوں نے حق و انصاف توازن و اعتدال اور شائستگی کی روش اختیار کی ہے۔ ان کی گلفشانی گفتار ان کی بلند نگاہی اور وسیع النظری کے پیشِ نظر اور دلپذیر ہو جاتا کرتی ہے۔ زندہ دلی ان کی زندگی کا وہ طریقہ ہے جو بادی النظر ہی میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔

ممبئی ہندوستان کا ایک بڑا کاروباری اور صنعتی شہر ہے لیکن یہاں علمی و ادبی مجلسوں کا انعقاد بھی ہوتا رہتا ہے۔ ممبئی یونیورسٹی کے شعبۂ اردو، گاندھی میموریل ریسرچ

سینٹر اور مہاراشٹرا اسٹیٹ اردو اکیڈمی وغیرہ کی جانب سے جو جلسے منعقد ہوتے ہیں ان میں بیرونی ممبئی کے ماہرین علوم وفنون کو بھی مدعو کیا جاتا ہے۔ میں چونکہ عرصہ دراز سے ممبئی میں ہی مقیم ہوں اس لیے مذکورہ اداروں کے جلسوں اور سمیناروں میں شریک ادبا وشعرا سے بالمشافہ بات چیت اور تبادلۂ خیالات کا موقع ملتا رہا ہے۔ گوپی چند نارنگ سے ملاقات کے اسباب یہی جلسے اور سمینار رہے ہیں۔ ان سے پہلی ملاقات کب ہوئی یہ بتانا تو اب مشکل ہے لیکن اب تک کی آخری ملاقات ممبئی یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کے ایک سمینار میں ہوئی۔ ممبئی یونیورسٹی کا یہ سمینار ''اردو میں رامائن اور مہابھارت کی روایت'' کے سنجیدہ موضوع پر انعقاد پذیر ہوا تھا۔ گوپی چند نارنگ صاحب مذکورہ موضوع سے متعلق اگرچہ مقالہ لکھ کر لائے تھے، لیکن جب وہ مقالہ پڑھنے کی غرض سے مائک پر تشریف لائے تو مقالہ ایک طرف رہا انھوں نے ''اردو میں رامائن اور مہابھارت کی روایت'' پر مقالے کا سہارا لیے بغیر ایک گھنٹے کی رواں دواں تقریر کر ڈالی۔ انتہائی طور پر معلوماتی تقریر کو انھوں نے ایسے بلیغ، مؤثر اور اثر انگیز انداز میں کہا کہ سمینار میں موجود لوگ انگشت بدنداں رہ گئے۔ گوپی چند نارنگ صاحب کو میں نے ہمیشہ یہی طریقہ اختیار کرتے دیکھا ہے کہ وہ دیے گئے موضوعات سے متعلق مقالہ لکھ کر تو لے آتے ہیں، لیکن جب مائیک پر تشریف لاتے ہیں تو مقالہ دھرا کا دھرا رہ جاتا ہے اور وہ فکر انگیز طویل و بسیط تقریر کر کے اپنی جگہ پر بیٹھ جاتے ہیں۔ یہ صورتِ حال ان کے عمیق اور گہرے مطالعہ اور سوچ کی غمازی کرتی ہے۔ گوپی چند نارنگ کے بارے میں یہ فیصلہ کرنا انتہائی طور پر مشکل ہے کہ وہ اعلیٰ مصنف اور مقالہ نگار ہیں یا اعلیٰ اور خوش بیان مقرر۔ بیک وقت یہ دونوں خوبیاں خدا نے ہر کسی کو کہاں دے رکھی ہیں۔ ان خوبیوں کا تاج تو ہمارے گوپی چند نارنگ کے سر پر ہی ہے۔ طوفان کے سے دبدبے اور آبشار کے سے جھم جھمے سے لطف اندوز ہونا ہے تو گوپی چند نارنگ کی فکر انگیز تقاریر سنی جائیں۔

گوپی چند نارنگ صاحب کو پہلی بار جب میں نے دیکھا تھا تو ان کے پروقار سراپے، ڈھیلے ڈھالے لیکن صاف ستھرے اور خوش نما لباس، چوڑی اور علم کی روشنی سے تمتماتی پیشانی، چہرے کی متانت اور سنجیدگی، روشن، متجسس اور متلاطم آنکھوں اور ذہانت و فطانت سے لہلہاتے ہوئے ان کے اندازِ گفتگو سے بہت متاثر ہوا۔ ان کی شخصیت کے تعلق

سے میرا یہ تاثر نہ تو کبھی دھندلا ہوا اور نہ ہی اس میں منفی قسم کی کوئی تبدیلی آئی بلکہ جیسے جیسے ان سے رسم وراہ بڑھی اور خط و کتابت کا سلسلہ قائم ہوا ان کی خوش طبعی، ان کے رفیع اخلاق ان کی شرافت، ان کے حسنِ مذاق، ان کے خلوص و محبت اور ان کی نکتہ سنجی اور خود اعتمادی اور کبھی کبھار کے ان کے مزاح و ظرافت میں نہائے ہوئے جملوں سے میں بہت بہرہ ور ہوا۔ خدا کرے ان کے ساتھ میرے تعلقات وارتباط میں پیہم استواری اور استحکام آتا رہے۔

اس وقت جب کہ میں گوپی چند نارگ صاحب کی ہمہ جہت شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر اپنی یادداشتوں کو قلمبند کر رہا ہوں ایک واقعہ یاد آ رہا ہے۔ نارنگ صاحب مہاراشٹر اسٹیٹ اردو اکیڈمی کے ایک جلسے میں شرکت کی غرض سے ممبئی آئے ہوئے تھے اکیڈمی کا یہ جلسہ ممبئی کے سدھنم کالج کے ہال میں منعقد کیا گیا تھا۔ اس جلسے میں بیرونِ ممبئی کے کئی بڑے ادیب شریک تھے۔ جب نارنگ صاحب کے بولنے کی باری آئی تو انھوں نے حسب دستور نہایت سلیس و شیریں اور علمی و ادبی شان و لطافت رکھنے والی تقریر سے وہ ماحول پیدا کر دیا تھا کہ بس دیکھنے اور محسوس کرنے سے تعلق رکھتا تھا۔ اسی تقریر میں انھوں نے ایک مقام پر ترقی پسند تحریک اور اس تحریک سے وابستہ شعرا و مصنفین کی بلند حیثیت کا اعتراف کرتے ہوئے چند تعریفی و توصیفی جملے بھی استعمال کیے۔ ان کی تقریر کے عین اختتام پر دورانِ بحث شرکائے جلسہ میں سے ایک صاحب نے گوپی چند نارنگ کی ترقی پسند تحریک کی تعریف و توصیف پر اعتراض کرتے ہوئے کہا کہ گوپی چند نارنگ کل تک تو ترقی پسند تحریک کے خلاف تھے آج اس کے مداحوں میں کیسے شامل ہو گئے۔ نارنگ صاحب نے اس اعتراض کا مدلل جواب دیا۔ جلسے کے دوسرے یا تیسرے دن میں نے بمبئی کے ایک اخبار کو ایک مختصر سا مضمون اس تعلق سے روانہ کیا۔ میں نے اپنے مضمون میں بہت واضح طریقے سے لکھا تھا کہ ادب کے تعلق سے کوئی بھی رائے حتمی اور آخری نہیں ہوتی۔ ادبی رجحان اور نظریے کا مقام و مرتبہ قرآن مجید کے فرمان جیسا نہیں ہوتا کہ جس میں تبدیلی کا خیال بھی نہیں لایا جا سکتا، لیکن ادب میں نظریہ سازی کے اصول و ضوابط بنتے بگڑتے رہتے ہیں۔ جو شخص کتب و رسائل کے مستقل مطالعہ اور غور و فکر میں جتنا غرق رہے گا، اس کے یہاں نظریوں کی تبدیلی کے امکانات اتنے ہی زیادہ ہوں گے اور جو شخص مطالعہ کرے گا ہی نہیں سوچ بچار سے بیگانگی اختیار کرے گا اس کا ذہن متحرک نہیں ہوگا اور جب ذہن متحرک

نہیں ہوگا تو افکار و خیالات میں تبدیلی نہیں آئے گی۔ گوپی چند نارنگ کا مطالعہ مثالی ہے۔ دیس بدیس کے فلسفے ادبی و ثقافتی محرکات، رجحانات اور انکشافات پر ان کی گہری نظر رہتی ہے۔ ایسے شخص کا ذہن متحرک نہ ہوگا تو تعجب ہوگا۔

گوپی چند نارنگ صاحب بلوچستان کے ایک مقام دُکی (DUKKI) میں یکم جنوری ۱۹۳۱ء کو پیدا ہوئے چونکہ ان کی تاریخ پیدائش میں کوئی غلطی نہیں ہے اس لیے بلا تکلف کہا جاسکتا ہے کہ اب وہ تقریباً ستر (۷۰) سال کے ہونے والے ہیں۔ ۱۹۵۴ء میں انھوں نے دلّی کالج سے اردو میں ایم اے کیا اور اسی سال فارسی زبان میں آنرز کرنے کا فخر بھی انھیں حاصل ہوا۔ اردو کے ساتھ فارسی میں لیاقت حاصل کرنے کا مطالبہ یہ ہوا کہ اظہار خیال کے لیے طے شدہ اپنی زبان کو انھوں نے کیل کانٹے سے لیس کر دیا۔ اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ اردو میں ایم اے کرنے کے ساتھ ہی ساتھ انھوں نے باقاعدگی کے ساتھ لکھنا شروع کر دیا تھا تو پھر بلاشبہ ان کی تصنیفی و تالیفی زندگی کم و بیش پچاس برس پر محیط ہے۔ اس پورے عرصے میں انھوں نے اپنی زندگی کو حد درجہ کارآمد اور کشادہ (OUT SPREAD) بنانے میں چین اور سکون کو اپنے اوپر حرام کر لیا۔ سستی شہرت کے حصول کے لیے جس طرح کے شارٹ کٹ اور کاسہ لیسی (PARASITISM) کی ضرورت عام طور پر ہوا کرتی ہے نارنگ صاحب ان ہتھکنڈوں سے ہمیشہ دور رہے۔ ان کی شہرت، مقبولیت اور ہردلعزیزی ان کے کام کی صداقت (AUTHENTICTY) اور اصابت کی مرہونِ منت ہے۔

گوپی چند نارنگ صاحب کی ابتدائی مطبوعات ''اردو تعلیم کے لسانیاتی پہلو'' ''اردوئے دہلی کی کرخنداری بولی'' (انگریزی) اور ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' سے لے کر ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' اور ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' تک کا تصنیفی و تالیفی سفر انھوں نے جس کامیابی کے ساتھ طے کیا ہے اس کی مثال ان کے معاصرین میں بہت کم لوگوں کے یہاں دیکھنے کو ملتی ہے۔ راقم نے گوپی چند نارنگ صاحب کی تقریباً تمام کتابوں کا مطالعہ کیا ہے یوں تو ان کی ہر کتاب کا مطالعہ لطف دیتا ہے لیکن ''سفر آشنا'' ''اسلوبیاتِ میر'' ''سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ'' ''امیر خسرو کا ہندوی کلام'' ''اقبال کا فن'' ''لغت نویسی کے مسائل'' اور ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' وغیرہ کتابوں کو پڑھ کر میری معلومات میں بے پناہ اضافہ ہوا۔ انھوں نے جن

کتابوں کو ترتیب دیا ہے، ان سے بھی ان کی بے پناہ صلاحیتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ ترتیب وتدوین کا کام بھی کچھ آسان نہیں ہوتا۔ فکر ونظر کی تھوڑی سی تہی مائیگی بھی ترتیب و تدوین کے حسن کو ضائع کر سکتی ہے۔ جس ادبی شخصیت یا جس علمی وادبی موضوع پر دوسرے اہل علم واہل قلم کی نگارشات جمع وترتیب کے مراحل سے گذاری جاتی ہیں انھیں انصاف کی صاف وشفاف عینک سے دیکھنا پڑتا ہے اور اس بات کی جانچ پڑتال ضروری ہوتی ہے کہ کہیں بے جا مبالغہ آرائی یا پھر کہیں غیر ضروری عیب جوئی کا نقص ترتیب کے کام کو بگاڑ تو نہیں رہا ہے۔ اس لیے کہ اس طرح کی غلطیوں سے دشنام والزام تراشی کے دروازے کھل جاتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ صاحب کی افتادِ طبع اور ان کی ذمہ داریوں کے احساس نے ان کی مرتبہ کتابوں کو ہر طرح کے ستم سے محفوظ رکھا ہے اور اس بات کا پورا خیال رکھا ہے کہ اعتدال وتوازن اور عالمی صحت کی کارفرمائی ہر مقام پر موجود ہے۔ ''منشورات'' ''معراج العاشقین'' ''ارمغانِ مالک'' ''املا نامہ'' ''انیس شناسی'' ''انتظار حسین اور ان کے افسانے'' ''اقبال کا فن'' ''اقبال جامعہ کے مصنفین کی نظر میں'' ''اردو افسانہ روایت اور مسائل'' ''نیا اردو افسانہ: تجزیے اور مباحث'' اور ''بلونت سنگھ کے بہترین اردو افسانے'' جیسی اہم کتابیں مرتب کر کے گوپی چند نارگ نے اپنی گہری سوجھ بوجھ کا ثبوت دیا ہے۔ یہ کتابیں اردو ادب کا بیش قیمت حصہ ہیں اور اردو کی ترتیب دی ہوئی کتابوں میں یہ ہمیشہ اپنی شناخت بنائے رکھیں گی۔

گوپی چند نارنگ صاحب انگریزی، ہندی اور اردو کی تقریباً پچاس کتابوں کے مصنف اور مرتب تو ہیں ہی ساتھ ہی ساتھ انھوں نے دوسری بہت سی تعلیمی، سماجی اور ثقافتی ذمہ داریوں کو بڑی خوش اسلوبی سے نبھایا ہے اور آج بھی ان کی زندگی اس طرح کی مصروفیتوں سے گھری ہوئی ہے۔ انھیں قریب سے جاننے والے اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ انھوں نے نظم ونسق اور تعلیم وتدریس کی جو بھی ذمہ داریاں اپنے اوپر لیں انھیں بطریق احسن نبھایا۔ ۱۹۷۴ء سے لے کر ۱۹۸۴ء تک ہندوستان کی مشہور درسگاہ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اردو کے پروفیسر کی حیثیت سے انھوں نے اپنی گرانقدر خدمات انجام دیں۔ انھوں نے یہاں صدر شعبۂ اردو کے فرائض انتہائی خوبی سے انجام دیئے۔ ایک مختصر مدت کے لیے انھوں نے جامعہ ملیہ کے قائم مقام وائس چانسلر کے عہدے پر فائز ہو کر بھی کام کیا۔

یہاں کے اساتذہ اور طلبا میں ان کی مقبولیت اور ہردلعزیزی یاد رکھی جائے گی۔ دہلی یونیورسٹی کا شعبۂ اردو ہندوستان کی تقریباً تمام یونیورسٹیوں کے اردو کے شعبوں سے بہتر تصور کیا جاتا ہے۔ گوپی چند نارنگ صاحب نے اس یونیورسٹی میں بھی ایک کامیاب سینیئر پروفیسر کا کردار ادا کیا۔ ان کی بہترین تعلیمی وتدریسی خدمات کا شہرہ بیرونِ ملک بھی پہنچا۔ چنانچہ وسکانسن (WISCONSIN) یونیورسٹی میڈیسن، منی سوٹا یونیورسٹی مینا پلس (MINNEAPOLIS) کے اربابِ حل وعقد نے بطور وزیٹنگ پروفیسر انھیں مدعو کیا۔ ان یونیورسٹیوں میں ان کی کارگردگی بہت ہی بہتر رہی۔ پچھلے برسوں ان کو ناروے کی اوسلو یونیورسٹی میں وزیٹنگ پروفیسر کے طور پر مدعو کیا گیا۔ وہ اٹلی کے راک فیلو فاؤنڈیشن میں فیلو بھی رہے۔

گوپی چند نارنگ صاحب کی تعلیمی خدمات کا دائرہ اس قدر وسیع ہے کہ اگر اس مضمون میں میں ان کا احاطہ کرنے لگوں تو میرے لیے یہ ایک دشوار امر بن جائے گا۔ اس لیے کہ سرِ دست تو میں کوئی کتاب نہیں بلکہ ایک مضمون قلمبند کررہا ہوں اور مضمون کے لیے ظاہر ہے کچھ حدود مقرر ہیں اور میں ان حدود کو توڑنا یا ان کے باہر جانا پسند نہیں کروں گا، کیونکہ اگر میں نے ایسا کیا تو کسی رسالے میں اس کی اشاعت مشکل ہوجائے گی۔ اگر مضمون کی طوالت کا خوف دامن گیر نہ ہوتا تو میں اپنے اس مقالے میں گوپی چند نارنگ صاحب کی گوناگوں تعلیمی، سماجی، ادبی اور ثقافتی خدمات کا قدرے تفصیل سے ذکر کرتا۔ ان کی انتظامی صلاحیتوں کا معترف ایک زمانہ ہے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں صدر شعبۂ اردو کی حیثیت سے جو یادگار کارنامے انھوں نے انجام دیئے انھیں نہ صرف اہل جامعہ بلکہ پورا ملک یاد رکھے گا۔ ان کے منعقد کردہ کل ہند اور ہندو پاک سیمیناروں کی تو کوئی مثال ہی نہیں ہے۔ ساہتیہ اکیڈمی کی اردو مشاورتی کمیٹی کے کنوینر کی حیثیت سے بھی انھوں نے بہت کام کیا ہے۔ اردو اکیڈمی، دہلی کی ایوارڈ کمیٹی اور ثقافتی وسیمینار کمیٹی کے وہ صدر بنائے گئے۔ لندن کی رائل ایشیاٹک سوسائٹی کی فیلوشپ بھی انھیں تفویض ہوئی۔ آل انڈیا ریڈیو کی کمیٹی کی رکنیت سے انھیں نوازا گیا۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی اکیڈمک کونسل کی ممبرشپ انھیں عطا کی گئی۔ ڈاکٹر عابد حسین میموریل ٹرسٹ دہلی کے وہ مدتوں سکریٹری رہے، یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کی خصوصی کمیٹی کے ماہر رکن کی حیثیت سے انھوں نے کام کیا، ہندوستان کی مختلف

یونیورسٹیوں میں پروفیسروں، ریڈروں اور لیکچروں کے تقررات کے لیے جو کمیٹیاں وضع کی گئیں گوپی چند نارنگ صاحب کو ان کمیٹیوں میں بار بار شامل کیا گیا۔ ان کی اس طرح کی خدمات بے شمار ہیں، انھیں کہاں تک گنایا جائے۔

گوپی چند نارنگ صاحب کی خدمات کا دائرہ جتنا وسیع ہے اسی حساب سے انھیں اعزازات اور انعامات سے بھی نوازا گیا حکومت ہند نے ۱۹۹۰ء میں ''پدم شری'' کا خطاب دے کر ان کی سنہری اور یادگار خدمات کا اعتراف کیا۔ ہمارے پڑوسی ملک پاکستان نے علامہ اقبال پر ان کے قابلِ تحسین کام کے بدلے صدر مملکت خصوصی گولڈ میڈل انہیں پیش کیا۔ دنیا کے جن دوسرے ممالک میں اُردو بحیثیت بین الاقوامی زبان کے فروغ پا رہی ہے، گوپی چند نارنگ کی خدمات کا اعتراف وہاں بھی کیا جارہا ہے شکاگو سے انھیں امیر خسرو ایوارڈ، اور کناڈا کی اردو زبان وادب کی اکیڈمی کا ایوارڈ حاصل ہوا اس کے علاوہ راک فیلر فاؤنڈیشن کی فیلوشپ بھی انھیں ملی۔ اندرون ملک کے بیشتر تعلیمی اور سماجی وتہذیبی اداروں سے انھیں ان کے شایان شان اعزازات ملے حال ہی میں اردو مرکز انٹرنیشنل لاس اینجلز کی طرف سے جشن نارنگ منایا گیا اور گوپی چند نارنگ صاحب کی انمول اور مثالی خدمات کا سلسلہ ابھی ختم نہیں ہوا ہے آج بھی وہ اہم ملکی وقومی خدمات میں مصروف ہیں خدا انھیں طویل عمر دے اور ان کی انسانی خدمات کا سلسلہ باقی رہے۔ ان دنوں وہ ساہتیہ اکادمی کے نائب صدر اور قومی اردو کونسل کے وائس چیرمین ہیں۔ اردو زبان وادب کی بقا وترقی کے لیے اُن کی زندگی بہت ہی بیش قیمت ہے ان کی شخصیت پر اردو اور اہلِ اردو دونوں نازاں ہیں۔

تم سلامت رہو ہزار برس

ہر برس کے ہوں دن پچاس ہزار

اس مضمون میں اگر چہ ہمیں گوپی چند نارنگ صاحب کی نثر نگاری اور کے اسلوب پر بہت مفصل اور واضح گفتگو کرنا چاہیے تھی لیکن ہم ایسا مجبوراً نہیں کر سکے، کیونکہ ان کی شخصیت کے دوسرے پہلوؤں کو بھی ہمیں اپنے قارئین کی خدمت میں پیش کرنا تھا۔ ہم یہ عرض کر چکے ہیں کہ جناب گوپی چند نارنگ کم وبیش پچاس کتابوں کے مصنف، مرتب اور مؤلف ہیں اور ہندوستان اور ہندوستان کے باہر مختلف عنوانات پر دو سو سے زائد توسیعی خطبات پیش کر چکے ہیں۔ ان کی ان تحریروں کو غور سے پڑھنے کے بعد اس بات کا اندازہ

تو فی الفور لگایا جا سکتا ہے کہ وہ شعر و ادب کے جس موضوع پر بھی کچھ لکھنے کے لیے قلم اٹھاتے ہیں، پوری ذمہ داری پورے وثوق اور اعتماد کے ساتھ اظہار خیال کرتے ہیں اور ظاہر ہے ان کا یہ وثوق اور اعتماد ان کے گہرے اور گمبھیر مطالعہ کا غماز ہے۔ ہم اس بات کا اندازہ بار بار کر رہے ہیں کہ نارنگ صاحب نے اپنے علمی و ادبی ذوق اور ولولے کی تسکین صرف اردو کی نئی اور پرانی کتابوں کے مطالعہ سے نہیں کی ہے، بلکہ ان کے مطالعہ میں دیگر ملکی زبانوں کی علی الخصوص ہندی سنسکرت کی کتابیں آتی رہی ہیں انگریزی زبان اور اس کے نئے اور پرانے ادب پر تو انھیں پوری قدرت اور دسترس حاصل ہے اس کا خاطر خواہ نتیجہ یہ سامنے آیا ہے کہ انھوں نے مبالغہ اور قیاس سے کام نہ لے کر احتیاط و تدبر سے نقدِ سخن کی محفل سجائی ہے۔ ان کی تحریر کی ایک بہت بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ جب وہ کسی علمی و ادبی شخصیت یا فن پارے پر گفتگو کرتے ہیں تو تجزیاتی اسلوب کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ اس اندازِ نظر کے سبب سارے ادبی محاسن برجستگی اور بے ساختگی کے ساتھ قاری کے سامنے آ جاتے ہیں۔ "اسلوبیاتِ میر" میں گوپی چند نارنگ کے ایسے حقیقت پسندانہ اسلوبِ نگارش کی ایک خوبصورت مثال ملاحظہ فرمائیں۔

> "میر کے یہاں عام زبان کی شعری تقلیب ہوتی ہے۔ تب کہیں جا کر وہ موتی کی لڑی بنتی ہے یا جادو کا سا اثر کرتی ہے۔ تقلیب کا عمل اصلاً ربط و تضاد، رشتوں یا مناسبتوں کا عمل ہے۔ جس میں ذہن ایک چیز سے دوسری کی طرف یا دوسری سے تیسری کی طرف یا اس کی خوبیوں یا خصائص کی طرف یا ان رشتوں یا ضد کی طرف راجع ہوتا ہے۔ ان رشتوں کے کئی نام ہیں، تشبیہ، استعارہ، اشارہ، کنایہ، رمز مجاز، علامت، پیکر، تجنیس، تضاد وغیرہ۔ میر کا اعجاز یہ ہے کہ عام بول چال کی زبان کی اوپری ساخت میں وہ ایسی خاموشی سے داخلی ساختوں کو لے آتے ہیں کہ سننے یا پڑھنے والے کو گمان تک نہیں ہوتا اور وہ عام زبان کو اعلیٰ ترین شعری زبان کا درجہ دیتے ہیں"۔

میر کے فن کا تجزیاتی مطالعہ گوپی چند نارنگ نے جس طرح کیا ہے اور اپنے اس مطالعہ کا جو خلاصہ انھوں نے پیش کیا ہے اس میں اثر پذیری (SUSCEPTIBILITY) کا

ہر رنگ موجود ہے دوسری بات یہ کہ دقتِ نظری اور دقیقہ سنجی کے ساتھ خوبصورت نثر کی لطافت اور نزہت کا بہار آفریں منظر بھی موجود ہے یہی خصائص گوپی چند نارنگ کے یہاں منفرد اسلوب نگارش کی داغ بیل ڈالتے ہیں۔ میر کے فکر اور ان کی شعریات کے تجزیاتی مطالعہ کے تابندہ نقوش ملاحظہ فرمانے کے بعد آیئے اب یہ دیکھیں کہ گوپی چند نارنگ نے میر تقی میر کے مزاج اور میلان طبع اور ان کے تغزل کی بے پناہ تاثیر وقوت (EFFICACY) اور کشش سے مغلوب مجروح سلطان پوری کے بارے میں کیسا تجزیہ پیش کیا ہے۔ گوپی چند نارنگ کی ایک مخصوص تحریر کا اقتباس ملاحظہ فرمایئے۔

> ''جہاں تک مجروح کی ترقی پسندی کا سوال ہے تو یہ جماعتی نوعیت کی تھی۔ ان کی اپنی اوریجنل کو بہت کم دخل تھا۔ وہ عربی وفارسی تو خوب جانتے تھے لیکن عالمی ادب سے ان کی واقفیت سرسری تھی۔ سوال یہ ہے کہ مارکس کو انھوں نے کتنا پڑھا اور کتنا سمجھا، لیکن اس سے شاید ہی کوئی انکار کر سکے کہ انسان دوستی، سماجی انصاف اور عوام کی تڑپ ان کی شاعری میں پوری طرح موجود ہے۔ وہ ہر اعتبار سے ایک عوام دوست اور کمیٹیڈ شاعر تھے۔ ان کا کینوس زیادہ وسیع نہیں اور اثاثہ بھی زیادہ نہیں۔ ایک ہی مجموعہ بار بار شائع ہوتا رہا۔ جس میں زندگی بھر چند اشعار کا ہی وہ اضافہ کر سکے۔ اتنے قلیل شعری اثاثہ ایسی ہمہ گیر شہرت کی بنیاد آسانی سے سمجھ میں آنے والی بات نہیں، لیکن یہ اعجاز ہے اس جادو کا جو شعری زبان جگاتی ہے''۔

ادب کی دنیا میں اسی طرح کی انتقادی روش کو سائنٹیفک طریقے کا نام دیا جاتا ہے اور اسی طرح کے سائینٹفک طریقے کو اپنا کر تنقیدی میلانات کو حقائق سے ہم آہنگ کیا جاسکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے تنقید وتجزیہ کے انھیں اصولوں کو اختیار کیا ہے اسی بنیاد پر انھوں نے اپنی تنقید کی پختہ دیوار کھڑی کی ہے اور شاید اسی لیے اردو کی روایتی تنقید سے ان کا راستہ الگ ہوگیا ہے۔ گوپی چند نارنگ صاحب کی اسی وضع کی تنقید کا نام اسلوبیاتی تنقید پڑ گیا ہے۔ نارنگ صاحب رجحان ساز ادیب ہیں اس کا زندہ و پائندہ ثبوت ان کا مابعد جدیدیت کا رجحان ہے۔ جو کھلا ڈلا ذہنی ادبی رویہ ہے جسے انھوں نے ایک تحریک کا رنگ

روپ دیا ہے۔ ان کی مرتبہ کتاب ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' کا مطالعہ اس بات کو واضح کرتا ہے کہ وہ کسی دائرے میں بند نہیں اور غیر مقلدانہ طور پر طرفوں کو کھولتے ہیں۔

گذشتہ چالیس پچاس برسوں میں اردو زبان اور اس کے ادب کو ملکی اور بین الاقوامی سطح پر وقیع و عظیم بنانے میں گوپی چند نارنگ نے کلیدی رول ادا کیا ہے۔ ان کی اس حیثیت کے پیشِ نظر ان کی شخصیت مثالی اور عالمی بن گئی ہے۔ ان کی اس قائدانہ شخصیت کو لوگ تسلیم بھی کرتے ہیں۔ ہمارے عہد کی نابغۂ روزگار شخصیت مرحوم علی سردار جعفری تو گوپی چند نارنگ کے اسلوب نگارش، وسعتِ نظری اور ان کے علم کی بے پناہ ہمہ گیری کو بہت قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ اکثر امور میں جعفری صاحب ان سے صلاح ومشورہ کرتے تھے۔ میں یہ بات یوں ہی نہیں کہہ رہا ہوں۔ گوپی چند نارنگ صاحب کے درجنوں خطوط کی نقلیں میرے پاس محفوظ ہیں میں یہ بات ان خطوط کی بنیاد پر کہہ رہا ہوں۔ کبھی کبھی تو حد درجہ مخفی اور پوشیدہ باتیں بھی جعفری صاحب اپنے دوست گوپی چند نارنگ کو لکھا کرتے تھے۔ اپنی بات کو مبنی بر حقیقت ثابت کرنے کے لیے یہاں میں ایک خط کا اندراج ضروری تصور کرتا ہوں۔ یہ خط علی سردار جعفری صاحب نے گوپی چند نارنگ کو ۱۹۷۵ء میں لکھا تھا خط ملاحظہ فرمائیں۔

برادرم نارنگ صاحب۔تسلیم

کیا آپ ایک عنایت کریں گے؟ میرے لیے تین چار صفحات میں ترقی پسند ادب (اس ادب کی خوبیوں کے ساتھ اگر آپ اس کی چند کوتاہیاں بھی بیان کردیں تو مضائقہ نہیں، آپ کا خط صرف میرے لیے ہوگا۔) پر ایک چھوٹا سا مضمون لکھ کر بھیج دیجیے۔ اس سے مراد میری کتاب (ترقی پسند ادب) نہیں ہے۔ بلکہ وہ ادب ہے جو گذشتہ چالیس سال لکھنؤ کانفرنس کے بعد تخلیق ہوا ہے۔ اس میں چند نمائندہ ادیبوں اور شاعروں کے نام بھی تحریر کردیجیے، میں اس موضوع پر ایک مضمون لکھ رہا ہوں۔ اس میں آپ کی نگاہ سے فائدہ اٹھانا چاہتا ہوں۔ یہ آپ کی مصروفیت میں مداخلت بے جا ہے۔ اس کے لیے معذرت خواہ ہوں وسط دسمبر میں دہلی کی طرف

گذر ہوگا۔ اس وقت ملاقات ہونی چاہیے۔
امید ہے کہ آپ بخیریت ہوں گے۔
اپنی بیگم صاحبہ کی خدمت میں میرا آداب کہیے۔

آپ کا سردار جعفری

میں ذاتی طور پر سردار جعفری مرحوم کے اس خط کو گوپی چند نارنگ صاحب کے حق میں غیر جانب دارانہ علمی اعتراف کی ایک سند سمجھتا ہوں اور اس سند کے بعد مزید کچھ کہنا غیر ضروری جانتا ہوں۔

○

تخلیق کی لامحدودیت

ادب کے بارے میں اس بات کو ذہن میں رکھنا بہت ضروری ہے کہ تخلیق محدود FINITE نہیں ہے۔ تخلیق کو محدود FINITE کرنے FINITE کی راہ پر ڈالنے کی کوشش نہ صرف فعل عبث ہے بلکہ تخلیق کے مزاج ہی کے خلاف ہے۔ ادب بہتا پانی ہے یہ کناروں کو توڑنے، موجوں کے ٹکرانے، نئے کھیتوں کو سیراب کرنے کا عمل ہے۔ یہ عمل FINITE کی ضد ہے۔ ادب ان دیکھی کو دیکھنے، ان کہی کو کہنے، ان سنی کو سننے، ان چھوئی کو چھونے کا عمل ہے۔ ایسی ان کہی کو کہنے کا جس کی خود ادب کو خبر نہیں، شاید کبھی ہوگی بھی نہیں۔ ادب میں خبر اتنی ہی اہم ہے جتنی بے خبری، شعور اتنا ہی اہم ہے، جتنا لاشعوری، یا بیان اتنا ہی اہم ہے جتنا تحت بیانی۔ تخلیق کی کافرادائی بہت کچھ وہی ہے جو حسن والوں کا شیوہ ہے یعنی بقول غالب سادگی و پرکاری بیخودی وہشیاری جو دونوں باہم گرایک دوسرے کی تنقیض ہیں، گویا ادب مانوس کو منسوخ کرنے اور منسوخ کو مانوس بنانے کا عمل ہے، دوسرے لفظوں میں ادب میں گویائی ہی سب کچھ نہیں، خاموشی بھی بہت کچھ ہے، جہاں معلوم کے پر جلتے ہیں، تخلیق کے حضور میں ہر عمل جھوٹا مقید، مجبور اور محدود رہ جاتا ہے۔ ادب کی ہر کہانی لامحدود INFINITE کے تفاعل کی نئی داستان کہتی ہے جہاں تجربہ متحیر اور زبان گنگ رہ جاتی ہے۔ ادب کا کام متعینہ اقدار کی پاسداری نہیں، ہر فن پارہ کسی نئی سچائی کا اثبات ہے، اس طرح ادب ایسی بصارت اور ایسی بصیرت ہے جو متعینہ علوم کی حدود سے آگے جاتی ہے۔ ادب میں آئیڈیولوجی بھی وہی بچی اور کھری ہے جو متعینہ اور متوقع کو نہ دہرائے، بلکہ غیر متوقع کو، ان جانے ان دیکھے کو دکھا سکے۔ ادب بے نام کو نام، بے آواز کو آواز دینے کا عمل ہے، یا ایسے سُر کو سننے اور گانے کو جو سنگیت کے راز کا محرم تو ہو لیکن پہلے کبھی سنایا گایا نہ گیا ہو۔

—— گوپی چند نارنگ

محمد حامد علی خاں

گوپی چند نارنگ کی علمی خدمات

یہ بات اب اپنی جگہ مسلم ہے کہ شخص کی شخصیت کا چراغ شعوری وغیر شعوری طور پر اپنے گرد و پیش، اپنے ماحول اور نسلی و اجتماعی لاشعور ہی سے منور ہوتا ہے اور جب شخصیت ارتقا کے مراحل سے گزرتے ہوئے بالغ النظری کے درجے پر فائز ہوتی ہے تو اپنی شناخت آپ کرانے اور اپنی انفرادیت کو راسخ کرنے کی خواہش اندر ہی اندر پروان چڑھنے لگتی ہے۔ تب شخص ایسی راہ اختیار کرتا ہے کہ اس پر کسی کی نگاہ نہیں پہنچتی، یا پھر پہنچنے سے خائف ہوتی ہے اور اگر نظر خائف ہوگئی تو وجود کا چراغ نہ صرف مدھم پڑ جاتا ہے بلکہ بجھ جاتا ہے، لیکن اگر شخصیت سعی مسلسل اور عمل پیہم کی راہ اختیار کرتی ہے تو PIONEER کی حیثیت اختیار کر جاتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی شخصیت ایک ایسی ہی شخصیت ہے کہ جس نے گھر، خاندان اور مذہب و مسلک سے الگ ہٹ کر ایک ایسی زبان اختیار کی جو اگر چہ ان کی نسلی یا مادری زبان نہیں تھی، بلکہ صرف لگاؤ کی حد تک یا گنگا جمنی تہذیب کی حد تک اس زبان سے ان کا تعلق تھا، لیکن رفتہ رفتہ اس زبان سے ان کا رشتہ اتنا ہمہ گیر اور استوار ہو گیا کہ بالآخر یہ زبان ان کے شیوہ و شعار کا حصہ بن گئی اور حصہ بھی ایسا کہ آج اُردو سے ان کا عشق سینکڑوں ہزاروں کے لیے لائقِ رشک ہے۔

گوپی چند نارنگ نے 11 فروری 1931ء کو ڈگی بلوچستان میں چشم وجود کھولی۔ پھر تشنگی علم کی خاطر لورائی، برنائی، موسیٰ خیل، پشین، گلستاں، کوئٹہ وغیرہ مقامات پر قیام کیا۔ جہاں تاریخ نے کئی زاویے بنائے اور مٹائے ہوں گے۔ بلوچستان سے انھوں نے سولہ برس کی عمر میں دہلی کا سفر کیا۔ پھر دہلی میں مستقل سکونت اختیار کی۔ دلی کالج اور دہلی یونیورسٹی سے تعلیم حاصل کی۔ بی، اے اور ایم، اے کیا۔ ڈاکٹریٹ مکمل کی۔ اسلامی اور

ہندستانی فکری روایت کا گہرا مطالعہ کیا، اہلِ علم کی صحبتوں کا فیض اُٹھایا۔ مولانا ابوالکلام آزاد، ڈاکٹر ذاکر حسین، ڈاکٹر سید عابد حسین، اور ڈاکٹر تارا چند سے ملاقاتیں کیں۔ دہلی کے سینٹ اسٹیفنز کالج سے ملازمت کا آغاز کیا اور ۱۹۵۹ء میں دہلی یونیورسٹی سے باقاعدہ طور پر وابستہ ہو گئے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب لسانیات میں دستگاہ حاصل کی اور تشنگیِ علم کی خاطر غیر ملکی سفر اختیار کیے۔ تب جا کے یہ قطرہ وہ مرجان بنا جس کی آب و تاب ہماری توجہ کا مرکز ہے۔ یوں انھوں نے ایسا علمی اور تخلیقی سفر شروع کیا کہ چراغ سے چراغ جلتے رہے۔ بالآخر چراغوں کی ایسی صف در صف تیار ہوگئی کہ ہر چراغ بقعۂ نور ثابت ہو چکا ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا پہلا عظیم کارنامہ ''ہندستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں'' ہے جو پہلی بار ۱۹۶۰ء میں زیورِ طبع سے آراستہ ہوا۔ اس کی داد تمام معاصرین نے دل کھول کر دی اور اس پر اتر پردیش سرکار نے غالب پرائز بھی عطا کیا۔ ڈاکٹر گیان چند جین جو اس وقت اپنی کتاب ''شمالی ہند میں اُردو مثنوی کا ارتقا'' پر کام کر رہے تھے، انھوں نے بھی اعتراف کیا کہ اپنے کام میں وہ گوپی چند نارنگ کی کتاب سے استفادہ کریں گے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے لسانیات کو اپنا موضوعِ خاص بنانے کے لیے متعدد غیر ملکی سفر کیے۔ لسانیات میں ایسے ایسے کارہائے نمایاں انجام دیے کہ اس سے پہلے ان کی نظیر نہیں ملتی۔ اُردو میں اگرچہ ڈاکٹر نارنگ سے قبل متعدد حضرات مثلاً ڈاکٹر محی الدین قادری زور، ڈاکٹر عبدالقادر سروری، ڈاکٹر عبدالستار صدیقی، محمود شیرانی، سدھیشور ورما، ابواللیث صدیقی اور ڈاکٹر مسعود حسین خاں تک کئی ماہرین اُردو کی تاریخی لسانیات اور صوتیات سے متعلق اپنے گراں قدر کارنامے انجام دے چکے تھے اور دے رہے تھے لیکن WISCO-NSIN اور INDIANA یونی ورسٹی کے قیام اور کام کے بعد جب ڈاکٹر نارنگ نے پوری طرح لسانیات کی طرف اپنی توجہ منعطف کی تو اپنی الگ شناخت بنائی اور صوتیات، نحویات، معنیات، املا، اسلوبیات تمام شقوں کو اپنے وسیع مطالعے کا موضوع بنایا، اور عملی طور پر اسلوبیات کو اُردو تنقید میں داخل کیا اور اسے اُردو کی ادبی تنقید کا ایک ایسا انمول فکری اور تخلیقی حصہ بنا دیا کہ اسلوبیاتی تنقید سے صرفِ نظر کرنا اب آسان نہیں رہا۔ علاوہ ازیں اپنے خصوصی مطالعے کی رو سے جدید لسانیات کے فکری مضمرات سے استفادہ کرتے ہوئے جناب نارنگ اُردو کے پہلے ماہرِ لسانیات اور مفکر نقاد قرار پاتے ہیں جنھوں نے ادب کی

نوعیت و ماہیت اور شعریات کے جامع نظام کو سمجھنے کے لیے اُردو میں ساختیاتی فکر کی راہیں نہ صرف کھولیں بلکہ ادبی تھیوری پر ایسا عہد ساز کام کیا کہ ان کی کتاب کو حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کے بعد سب سے اہم سنگ میل، سب سے اہم موڑ قرار دیا گیا" ساتھ ہی رد تشکیل، مظہریت، تفہیمیت اور قاری اساس تنقید پر بھی اُردو میں قلم اُٹھانے اور باقاعدہ تعارف کرانے والے وہ پہلے شخص ہیں۔ لسانیات اور ورسیات کے میدان میں ان کی متعدد کتابیں منظر عام پر آئیں۔ علاوہ ازیں بڑی تعداد میں مضامین رسائل و جرائد میں بکھرے ہوئے ہیں۔

اُردو تحقیق کے میدان میں "ہندستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں"، "امیر خسرو کا ہندوی کلام" اور "اُردو شاعری کا تہذیبی مطالعہ" (مقالہ ڈاکٹریٹ) کے علاوہ کئی مضامین ہند و پاک کے مقتدر رسائل میں زیورِ طبع سے آراستہ ہو کر خراجِ تحسین حاصل کر چکے ہیں۔ ان کاموں کی بنا پر یہ بات بہ آسانی کہی جا سکتی ہے کہ اُردو کے ادبی سفر میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی یہ تصانیف اولیات کا درجہ رکھتی ہیں اور بین العلومی نوعیت کی ہیں۔

اُردو تنقید کی روایت ایک صدی سے پرانی ہے، لیکن اس میں نئے رجحانات کی شمع روشن کرنے والوں میں ڈاکٹر نارنگ سرفہرست نظر آئیں گے۔ انھوں نے اسلوبیات، ساختیات اور ادبی تھیوری جیسے گہرے مطالعات کی مدد سے شرف و امتیاز کی شمع روشن کی۔ ان کی تنقید کا سب سے اہم وصف یہ ہے کہ یہ نظریاتی ادعائیت اور تعصبات سے پاک ہے، یعنی انھوں نے ادبی اور ثقافتی معیاروں پر اصرار کیا ہے۔ وہ تاریخ، سماجیات، سوانح کسی چیز کو نظر انداز نہیں کرتے، لیکن ان کی اصل توجہ متن پر رہتی ہے اور وہ ادب کو بطور ادب پڑھتے ہیں۔ وہ معاصر فن کاروں پر لکھتے ہوئے ذاتی حوالے کو دخل دینے کے روادار نہیں۔ اس لحاظ سے وہ بہت سوں سے الگ ہیں۔ مثلاً کلیم الدین احمد کے نزدیک سب سے بہتر اور نادر شعری تخلیق عظیم الدین کی تھی۔ ایسی بیسیوں مثالیں موجود ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اس روایت کو توڑنے میں بت شکن کا کارنامہ انجام دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اب تخلیق و تنقید کے درمیان جو رشتہ قائم ہونے لگا ہے اس سے تخلیق و تنقید دونوں ہی جھوٹی وفاداریوں میں بنے رہنے کے بجائے آزاد کھلی فضا میں سانس لینے لگے ہیں اور تنقید میں رفتہ رفتہ علاقائیت، ذات پرستی اور تاثریت کو غیر ادبی رویہ قرار دیا جانے لگا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند

نارنگ کے تمام کاموں میں وسعت اور معروضیت ہے۔ یہاں تک کہ اُردو کی نصابی کتابوں میں بھی انھوں نے پاکستان کے ادیبوں کو بھی شامل کیا۔ جس پر بعض لوگوں کو تکلیف بھی ہوئی لیکن ڈاکٹر نارنگ نے کسی مخالفت کی پروانہیں کی اور وہ کیا جو انہیں کرنا چاہیے تھا۔ غرضیکہ ڈاکٹر نارنگ جس صنف کی بھی تنقید کرتے ہیں، فکری، معنوی اور ہیئتی ابعاد کی رو سے کرتے ہیں، خواہ وہ شاعری ہو یا نثر۔ وہ تخلیق کار سے ذاتی طور پر متعارف ہونا ضروری تصور نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک ادب کی سچی تنقید تخلیق کی شناخت ہے اور اس کا تجزیہ غیر ادبی حوالوں کی رو سے نہیں بلکہ تخلیقی معیاروں اور ادبی قدروں کی رو سے کیا جانا چاہیے۔ اس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ تخلیق کاروں کی ہمت افزائی ہوئی اور صالح تنقیدی روایت بھی تعمیر ہوتی گئی۔ جب ڈاکٹر نارنگ نے تخلیق کی صحیح چھان پھٹک اور اس کی سچی شناخت پوری ذمہ داری اور ادبی دیانت داری سے کرنا شروع کی تو اس وقت جو نئی فضا بن رہی تھی اس پر بہت اثر پڑا۔ انھوں نے نئے تجربات کی ہمت افزائی ضرور کی لیکن فیشن یا فارمولے کی ہمیشہ مذمت کی۔ ان کی تصانیف شاہد ہیں کہ انھوں نے جہاں ادبیت اور شعریت پر اصرار کیا، تاریخیت اور ثقافت کی راہ کھلی رکھی۔ ان کے علمی اور تنقیدی کام کے دور رس اثرات کا کچھ اندازہ ان کے معاصرین کی آرا سے ہوگا۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی تنقید کی مطالعے کے دوران یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ ڈاکٹر نارنگ کا خاص موضوع لسانیات ہے، اور انھوں نے لسانیات کے عرفان ہی سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ نقاد کی ساری توجہ فن پارے اور اس کے مضمرات پر مرکوز ہونی چاہیے تاہم اس کی تہوں میں اترنے کے لیے سوانح، تاریخ اور ثقافت پر بھی نظر رکھنا لازمی ہے لیکن اصل چیز متن ہے۔ اس کی بھی تلقین کی ہے کیوں کہ اگر ہم متن کو چھوڑ کر صرف سوانح، تاریخ یا ثقافت کا جائزہ لینا شروع کر دیں تو فن پارہ پس پشت جا پڑے گا جو دوسروں کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔ ڈاکٹر نارنگ فن پارے کو مقدم گردانتے ہیں۔

بقول ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی:

> ''پروفیسر گوپی چند نارنگ نکتہ رس اور بیباک نظریہ ساز ہیں۔ اُردو تنقید کے فلسفی ناقد ہیں جن کا اپنا اندازِ نظر ہے جو اپنی شناخت اور دبستانِ فکر رکھتا ہے۔''

قدیم اور جدید ادب میں نئی معنویت تلاش کرنے والے یکتا ناقد ہیں۔ جودتِ طبع اور جولانی فکر سے نئی نئی جہات روشن کرنے میں ان کا مدِ مقابل دور دور تک نظر نہیں آتا۔ ان کے زاویۂ نظر میں نئی برکتیں پوشیدہ ہیں۔ انھوں نے مسلسل یہ کوشش کی ہے کہ ہمہ جہت تنظیم پرور اور فرقہ پرست فکری جمود سے نبرد آزما ہوں اور ادبی تھیوری کے مشرقی اور عالمی سیاق سے جڑ کر صحیح تخلیقیت کی پرورش کریں جو زندہ نامیاتی اور متحرک ادب کی روح ہے۔ ان کی کشادہ نظری سے ادب کا ایک نیا موقف سامنے آیا ہے۔ انھوں نے عہدِ حاضر میں اُردو تنقید کو نئے خیالات کا نیا خون دیا ہے اور اس میں گیرائی، گہرائی اور وسعت پیدا کر کے اس کو علمی وقار عطا کیا ہے۔

ڈاکٹر نارنگ علاوہ تحقیق و تنقید و لسانیات کے ایک بلند پایہ تخلیق کار بھی ہیں اور یہ خصوصیت بھی انہیں دوسروں سے ممتاز کرتی ہے اور جداگانہ مقام عطا کرتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا معاملہ تحقیق، تنقید اور لسانیات تینوں ہی میدانوں میں اپنے تمام پیش روؤں اور معاصرین سے مختلف ہے ان کی خدمات کا اعتراف ان کے پیش روؤں اور معاصرین نے بھی دل کھول کر کیا ہے۔ تخلیق کی وادی میں بھی انھوں نے روش عام سے ہٹ کر لکھا ہے۔ ہماری مراد ڈاکٹر نارنگ کے تخلیقی کارنامے ''سفر آشنا'' سے ہے کیونکہ سفرنامہ نگاری بذاتِ خود ایک مشکل صنف ہے اور اگرچہ متعدد حضرات نے متعدد اوقات میں اپنے سفر کی روداد لکھی ہے لیکن آزادی کے بعد اُردو میں سفرنامہ نویسی کا جو میلان رہا ہے، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ان مروجہ میلانات سے الگ راہ بنائی ہے۔ یہ راہ ان کی محبوب ترین راہ ہے کہ انھوں نے ملکوں ملکوں گھوم کر بحیثیت اُردو کے ثقافتی سفیر کے جو کارنامے انجام دیے ہیں اور اُردو کے فروغ و بہبود کے لیے جو وکالت کی ہے اس کی آئینہ سامانی ''سفر آشنا'' میں ملتی ہے۔ کہنے کو یہ مختصر سی کتاب ہے لیکن اس کا درجہ ''جانِ سخن'' کا ہے اور اُردو کے دشتِ شوق کا یہ سفرنامہ نہیں ''سفر تاثر'' ہے۔

غرضیکہ تحقیق ہو یا تنقید، اُردو زبان کی وکالت ہو یا اُردو کے جمالیاتی، لسانی، ثقافتی اور شعری تمول کی رمز شناسی، اُردو کی صدیوں کی روایت کا عرفان ہو، یا اس کے ادبی رموز و نکات کا بیان، لسانیات ہو یا اسلوبیات ساختیات ہو یا شعریات، تخلیقی نثر ہو یا علمی معروضیت، خطابت ہو یا دلائل کی صلابت ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی پُرتنوع ادبی شخصیت کی

بوقلمونی کے کئی رخ اور کئی ابعاد ہیں۔ اُردو کے علاوہ انھوں نے انگریزی اور ہندی میں بھی بے تکان لکھا ہے۔ اس اعتبار سے ان کی شخصیت ایک ہشت پہلو نگینہ ہے۔ جس کا ہر پہلو اپنی آب وتاب رکھتا ہے۔

تنقید اور تخلیق کا رشتہ

تنقید ادب کی حریف نہیں، حلیف ہے۔ حسن عسکری تھے یا احتشام حسین یا آل احمد سرور، ان کی اپنی اپنی جو بھی کمیاں رہی ہوں، لیکن ان کا رویہ تخلیق کار کے ساتھ ایک ہمدرد کا، ایک مشفق کا تھا۔ ان کے بعد دو طرح کے رویے سامنے آئے، ایک داداگیری، پھکڑ پن، مسخرے پن اور طنز و تضحیک کا، اور دوسرا تحکمانہ اور آمرانہ رویہ ہمہ دانی کا، جو فنکار کو حقیر، بے مایہ، لچر و پوچ سمجھتا ہے۔ ان دونوں رویوں سے تنقید کو جو نقصان پہنچا سو تو پہنچا، ایک شدید نقصان یہ ہوا کہ تنقید اور فنکار میں جو مخلصانہ رشتہ تھا اس پر گہری چوٹ پڑی۔ تنقید جو تخلیق کی حلیف تھی، اس کی حریف ہوگئی۔ ان دونوں کے رشتے میں دراڑ آ گئی۔ فنکار نقاد کو شک وشبہ سے دیکھنے لگا۔ تنقید اور تخلیق میں سخن فہمی، آگہی، دانشوری اور باہمی لطف وتاثیر کا جو رشتہ تھا، وہ ٹوٹ سا گیا، نقاد کا اعتبار جاتا رہا، یہاں تک کہ تخلیق کار نقاد سے منکر ہو گیا۔ نقاد سے منکر ہونے میں بھی اتنا نقصان نہیں تھا، لیکن آج کا فنکار تنقید کے تفاعل سے بھی منکر ہو چکا ہے۔ اب تنقید قدر شناسی، قدر سنجی یا دانشوری کے لیے نہیں پڑھی جاتی، بلکہ پڑھی جاتی ہے پگڑی اچھالنے کے لیے پھکڑ بازی کا لطف لینے کے لیے، یا پھر تحکمانہ یا آمرانہ جملوں، ہدایت ناموں یا ادبی فتووں کے لیے۔ اس سے تنقید کے ساتھ تو جو ہونا تھا سو ہوا، تخلیق کار کی ادبی سوچ پوری طرح ALIENATE ہو گئی ہے۔ چنانچہ اگر آج اکثر ذہن کنفیوژ ہیں تو اس میں حیران ہونے کی بات نہیں۔ جب سوچنے کے وسائل خود ہم نے مجروح کر دیے تو آگے راستہ بند کیونکر نظر نہ آئے گا؟

عالمی صورت حال میں جس طرح کا کرائسس آف کلچر ہے، ویسا اردو میں تنقید کا کرائسس ہے جس نے تخلیق کو خلجان میں مبتلا کر دیا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو یہ کرائسس نوجوانوں کا نہیں کچھ بوڑھوں کا لایا ہوا ہے جو عمر رسیدہ ہیں اور سابقہ رویوں کے اسٹیبلشمنٹ سے جڑے ہونے کی وجہ سے نئے ادبی رویوں کے تئیں جن کا رویہ غیر جانبدارانہ ہو ہی نہیں سکتا۔ تبدیلی کے خدوخال صاف نمایاں ہیں، رویے، رجحان، مزاج، ترجیحات سب بدل رہے ہیں، اصناف بدل رہی ہیں، پورا منظر نامہ بدل رہا ہے، اقدار کی ہمہ ہمی، کھلا ڈلا سماجی سروکار، اور تہذیبی شناخت کے ساتھ آگے کی راہ صاف کھل رہی ہے لیکن اپنے کرائسس میں مبتلا ہمارے بہت سے سالخوردہ نگاروں کو آگے راستہ نظر نہیں آتا۔

—— گوپی چند نارنگ

مولا بخش

گوپی چند نارنگ اور قاری اساس تنقید

تنقید نہ کسی مربع کا نام ہے نہ کسی مستطیل کا کہ اس کے رقبہ کا اندازہ کسی طے شدہ فارمولہ کے ذریعے لگایا جاسکے۔ ہر شخص کا ذہن سوچنے سمجھنے کی الگ الگ صلاحیت رکھتا ہے پھر کیوں نہ ایک موضوع، ایک متن اور ایک شے پر مختلف النوع خیالات یکجا ہو جائیں۔

تنقید کی اس بوقلموں دنیا میں 'قاری اساس تنقید' نے متن مصنف اور قاری کی تثلیث میں قاری پر زور دیتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ اخذ معنی کا تصور بغیر قاری کے ممکن نہیں۔ بالعموم ساری توجہ مصنف یا متن پر مرکوز کی جاتی ہے، جب کہ قاری اس مثلث کا تیسرا اتنا ہی اہم حصہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں معنی کا سرچشمہ اکیلے مصنف کی ذات نہیں جیسا کہ اب تک سمجھا جاتا تھا یا اکیلے متن بھی نہیں۔ معنی متن میں بالقوۃ موجود ہیں، وہ قاری ہی ہے جو انہیں بالفعل موجود بناتا ہے۔ گویا قاری یا قرأت کے تفاعل کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس مکتبۂ فکر کے اب تک کئی اسکالروں کے خیالات سامنے آچکے ہیں، جس کے نتیجے میں معنی پر بٹھائے گئے پہروں کا سد باب ہو چکا ہے اور متن کی نئی نئی تعبیر و تشریح کے امکانات روشن ہو چکے ہیں۔

گوپی چند نارنگ کی کتاب 'قاری اساس تنقید' قاری کو نئی سے نئی دنیا کی آگہی سیر اور ادب میں ہونے والی تبدیلیوں سے فوراً آگاہ کر دینے کی سعی کی انوکھی مثالوں میں ایک اضافے کا نام ہے۔ واضح رہے کہ گوپی چند نارنگ ایک نقاد کے ساتھ ساتھ ماہرِ لسانیات بھی ہیں اور یہ وہ خوبی ہے جو انہیں دیگر نقادوں سے ممیز کرتی ہے۔ موجودہ دور میں تقریر اور خطاب کا جو انداز ان میں دیکھا جاتا ہے وہ کمیاب ہے۔ اسی لیے ان کی تنقید میں جو نثر پائی جاتی ہے اس میں مسحور کرنے، قاری کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی بھرپور صلاحیت

دکھائی دیتی ہے، یہ وہ نثر ہے جو شبلی اور سرسید کے بیچ مفاہمت کی راہ نکالتی نظر آتی ہے، نہ نری سادگی نہ نثر کی معروضیت کا خون کرنے والی۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی نثر میں بھی استدلال کی قوت ہے مگر وہ قاری کو بھول کر مذہبی تشریح کرنے والے علما کے سے انداز کے بہت قریب ہو جاتے ہیں اور پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ ہم ادب نہیں یعنی ادب کی تنقید نہیں بلکہ ریاضی کے کسی مسئلے سے نبرد آزما ہیں، البتہ بوجھل پن کے ساتھ ان کی نثر معلومات ضرور فراہم کرتی ہے، مگر تنقید معلومات کے لیے نہیں پڑھی جاتی۔ معلومات کے لیے انسائیکلو پیڈیا موجود ہیں۔

گوپی چند نارنگ کسی بھی موضوع پر بحث کرتے وقت ہر چہار طرف سے دلائل فراہم کر کے اپنے قاری کو اپنا ہم نوا بنانے کا ہنر جانتے ہیں۔ ان کی نثر یعنی تنقیدی نثر ادب کے تقاضوں اور ادبی زبان و اسلوب کے تقاضوں سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ فاروقی صاحب بھی حسن عسکری کے انداز اور اپنے مخصوص قسم کے طنزیہ جملوں سے تھوڑی بہت دلچسپی اپنی نثر میں ضرور پیدا کر لیتے ہیں جو انھیں بعض دفعہ تاثراتی نقادوں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کی نگاہ ان امور پر نہیں ہے جن سے گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب قاری اساس تنقید میں بحث کی ہے، بلکہ قاری اساس تنقید کی اشاعت کے لگ بھگ ہی فاروقی صاحب نے شعر شور انگیز، کے دیباچے میں متن سے برآمد ہونے والے معنی سے بحث کی مثلاً (معنی کس کا مال ہے؟ معنی چہ معنی دارد المعنی فی بطن الشعر، مشرق و مغرب کی شعریات میں منشائے مصنف کے نظریے کی اصل) مگر یہاں ان کا سارا زور منشائے مصنف کی تردید اور متن کو خود مکتفی ثابت کرنے پر خرچ ہو گیا ہے۔ جس میں انھوں نے قاری کو کم از کم اخذ معنی کا اہم رکن سمجھنے سے صاف انکار کیا ہے کیونکہ ان کی تنقید نیو کریٹسزم کی ہمنوا ہے، مگر قاری اساس تنقید میں اس طرز تنقید کے جملہ نقادوں کی رائے کا تجزیہ یعنی متن 'قاری' مصنف میں کس طرح کا رشتۂ انسلاک ہے اور معنی کا سرچشمہ کیوں اور کیسے قاری سے یا قاری کے علاوہ دیگر عوامل مثلاً قرأت یا تاریخ کا اخذ معنی میں کیا رول ہے۔ ان جملہ امور کا سیر حاصل تجزیہ گوپی چند نارنگ کی اس مذکورہ کتاب میں شرح و بسط کے ساتھ کیا گیا ہے۔ نارنگ صاحب نے نئی فکریات کے جو دروازے کھولے ہیں تو فاروقی صاحب بھی

رولاں بارتھ کا حوالہ دینے پر مجبور ہیں، مگر وہ بھول جاتے ہیں کہ رولاں بارتھ مابعد جدیدیا پس ساختیات کے فروغ میں اہم رول ادا کرنے والا نقاد ہے جو ان کے ادبی مسلک جدیدیت کو رد کرتا ہے۔ فاروقی صاحب شاید رولاں بارتھ کو اپنے قریب اس لیے پاتے ہیں کیونکہ بارتھ مصنف کی موت کا اعلان کرتا ہے اور فاروقی منشائے مصنف کے رد میں یقین رکھتے ہیں، مگر یہ بات شاید ان کے ذہن میں نہ ہو کہ بارتھ مصنف کا رد کرتا ہے اور قاری کو بحال کرتا ہے۔ گوپی چند نارنگ کے یہاں اس قسم کے تضاد کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

قاری اساس تنقید کی اشاعت ۱۹۹۲ء میں عمل میں آئی۔ مضمون وہ دو ڈھائی برس پہلے لکھ چکے تھے اور اس پر لکچر بھی دے چکے تھے۔ اس کتاب کی اشاعت سے محض تین سال قبل یعنی ۱۹۸۹ء میں ان کی کتاب ادبی تنقید اور اسلوبیات شائع ہوئی تھی۔ اسی درمیان شمس الرحمٰن فاروقی کی کتاب شعر شور انگیز ۱۹۹۱ء میں شائع ہوئی۔ ہمیں معلوم ہے کہ ۱۹۲۰ء سے ۱۹۸۰ء تک جدیدیت کی لہر بڑی تیز تھی۔ فاروقی صاحب نے نیو کریٹیسزم کو اپنا ادبی مسلک بنالیا تھا اور وہ اپنی تنقید میں فارم کو ہی اصل مدعا سمجھتے رہے اور ادبیت جو ہمیشہ ایک مفروضے کی شکل میں برقرار رہتی ہے کو سماجی ڈسکورس سے ہمیشہ الگ رکھا۔ روسی ہیت پسندوں نے جب ہیت پر زور صرف کرنا شروع کیا تھا تقریباً اسی زمانے میں سوئیر نے ساخت کی بات کی تھی اور زبان کو مفروضی صوتی علامتوں کا نظام بتایا تھا، جس کو فاروقی صاحب کی تنقید منھ نہیں لگاتی... کیونکہ یہ ان کے فارمولے میں نہیں سماتا۔ جبکہ سوئیر نے لسانیات اور ادبی تصورات بلکہ معنی کی بحث میں ایک انقلاب برپا کردیا اور لسانیات کو نئے دور میں داخل کردیا جس کی گونج گوپی چند نارنگ کی کتاب "ادبی تنقید اور اسلوبیات" میں صاف طور سے سنائی دیتی ہے، کیونکہ گوپی چند نارنگ اردو میں ایک ادبی نقاد کے ساتھ ساتھ لسانی نقاد بھی ہیں، یعنی اسلوبیاتی نقاد جنھیں یہ معلوم ہے کہ تنقید اس وقت تک ادھوری ہے جب تک کہ فن پارے کی لسانیاتی پرکھ اور پڑتال نہ کی جائے۔

یہ صحیح ہی کہ آج کے اردو ادب کو تشریح سے بھرپور طریقے سے واقف کرانے میں فاروقی صاحب کا رول بہت اہم ہے مگر ایک طرف لسانیاتی شعور کے فقدان اور دوسری طرف باضابطہ کسی موضوع پر مستقل کتاب کی کمی ان کی تنقید کو بہت محدود کردیتی ہے۔ ان کے خیالات مختلف مضامین میں بکھرے پڑے ہیں اور ان کی بعض کتابیں آل احمد سرور کی

کتابوں کی طرح قاری کو بھرم میں ڈالنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑتیں مثلاً شعر غیر شعر اور نثر۔ نتیجتاً آل احمد سرور ہوں یا احتشام حسین، حسن عسکری ہوں یا شمس الرحمٰن فاروقی، حالی تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب نہیں، گو کہ ان حضرات کا علم اور انگریزی سے لگاؤ حالی سے کئی گنا زیادہ ہے مگر اس معاملے میں حالی سے ان کا مقابلہ ہی نہیں۔ حالی نے کم از کم اردو ادب کو کئی مستقل کتابیں دیں اور باقاعدہ ادبی تھیوری کا آغاز کیا۔

گوپی چند نارنگ اس لحاظ سے فاروقی پر سبقت رکھتے ہیں کہ انھوں نے کم از کم ادبی تنقید اور اسلوبیات، اسلوبیات میر، سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ، قاری اساس تنقید، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات جیسی مستقل اور نظریہ ساز کتابیں اردو ادب کو دی ہیں۔ ان کی تنقید نہ سماجی ڈسکورس کو فراموش کرتی ہے نہ فن پارے کے لسانی ساخت کو بلکہ ان کا سارا رویہ لسانی ہے۔ اسی لیے تہذیبی ہے اور جب تہذیبی ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ زندگی اور ادب کے رشتوں پر روشنی وہ لسانی ساخت کے تجزیے ہی میں تلاش کر لیتے ہیں۔ اس لحاظ سے ان کا رویہ ایک معروضی اور جامع ادبی رویہ ہے۔ فاروقی صاحب جب تشریح میں الجھے ہوئے ہوں گے اس وقت نارنگ صاحب عالمی ادب کی بدلتی قدروں سے اردو کے قارئین کو بنا کسی مصلحت اور سکہ بند جبر کے روشناس کرا رہے تھے۔ جب لوگ اسلوبیات کا نام سن کر ناک بھوں چڑھاتے تھے اس وقت نارنگ اس تنقیدی ماڈل کو جو خود ان کی نگاہ میں کلی تنقید نہیں (میری مراد اسلوبیات سے ہے) کے سحر اور اس سے ادبی تنقید کو پہنچنے والے فائدوں سے واقف کرا رہے تھے۔ ان کا یہ جملہ قارئین کو چونکا رہا تھا کہ "اس سے کس کو انکار ہوگا کہ ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر مکمل نہیں" (ادبی تنقید اور اسلوبیات ص ۲۴)

یہاں شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے مابین کوئی تقابلی مطالعہ یا مقابلہ مقصود نہیں۔ لیکن جب بات سے بات نکل آئی ہے تو یہ کہنے میں کوئی عار نہیں کہ شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ میں بنیادی فرق یہ ہے کہ فاروقی کا ذہن شعر زدہ سماج سے گہرا رشتہ رکھتا ہے۔ ان کا مزاج کلاسیکی ہے مگر انھوں نے جدیدیت کو فیشن کی طرح استعمال کیا۔ ان کے جملہ کارناموں، کتابوں پر نگاہ ڈالیے تو یہ بات آسانی سے سمجھ میں آ جاتی ہے کہ وہ شعریات کی تشکیل میں کلاسیکی اصولوں کو مقدم جانتے ہیں۔

اس کے برخلاف گوپی چند نارنگ ہم عصر فکریات اور رجحانات سے حد درجہ وابستگی پیدا کرتے رہتے ہیں، جن کا ذہن نثر پسند سماج سے حد درجہ مماثل ہے۔ اس لیے وہ تنقید کو حتی الامکان معروضی اور سائنسی بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کا ذہن تہذیبی دھاروں میں بہتا نظر آتا ہے، اجتماعی شعور سے مملو ہے اور اجتماعیت پسند ہے۔ جبکہ فاروقی کی تحریریں ہمیں ان کو انفرادیت پسند کہنے پر مجبور کرتی ہیں۔ کہنے دیجیے کہ اقبال جس طرح ٹائی اور سوٹ میں مولوی نظر آتے تھے اور شبلی اپنے عمامہ اور دستار میں جینٹل مین، اسی طرح فاروقی صاحب درس وتدریس سے وابستہ نہ رہتے ہوئے بھی مدرس اور نارنگ صاحب مکتبی ہوتے ہوئے بھی کھلے اور آزاد ماحول میں سانس لیتے نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اپنے اسلوبیاتی ادبی مطالعوں کے ذریعے فن پارے یا متن کے خود مکتفی ہونے کے اعلان کو رد کیا، مگر پھر بھی فاروقی صاحب کا اصرار فن پارے کے خود مکتفی ہونے پر رہا جب کہ دنیا بھر میں اس پوزیشن کا انہدام ہو چکا ہے۔

پروفیسر نارنگ نے اپنی کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کو پیش کرتے ہوئے یہ اشارہ کیا اور یہ اشارہ صحیح ہے کہ فلسفہ ہائے ادب کی جو جامع آگہی اور تنقید کا جو نیا ماڈل انھوں نے ترتیب دیا ہے وہ حالی کے مقدمہ شعروشاعری 1893 کے ٹھیک ایک سو سال بعد ادبی تھیوری کا نیا موڑ ہے۔ میں اپنی بات پھر دہراؤں گا کہ آج کے نقادوں مثلاً مضامینی نقادوں کی بھیڑ میں کوئی ایسا نقاد نظر نہیں آتا جس نے کم سے کم شارب ردولوی کی طرح ایک کتاب بھی تنقید پر باضابطہ لکھی ہو۔ اس سے بہت پہلے نارنگ صاحب نے جب اسلوبیات اور ادبی تنقید کے حدود کے تعین پر لکھا تو اسلوب اور ساخت کو پہلے سمجھا اور سمجھایا کہ ''اسلوب کا تعلق اظہار محض سے ہے اور ساخت کا تعلق پوری انسانی زندگی کی ترسیل وابلاغ سے ہے''۔ (ادبی تنقید اور اسلوبیات ص ۱۳)

اس کے بعد گوپی چند نارنگ نے ایک کے بعد ایک کئی کتابیں اردو کو دیں اور تنقید کے دامن کو وسیع تر کر دیا۔ نارنگ صاحب زبان کی چار سطحیں صوتیات، لفظیات، نحویات، معنیات بتاتے ہیں اور ان میں سے فن پارے کے کسی ایک سطح کے اسلوبیاتی مطالعے کو اسلوبیاتی تنقید کے لیے ٹھیک سمجھتے ہیں۔ یہاں مجھے ان سے طالب علمانہ اختلاف ہے۔ زبان میں آئی ہوئی تبدیلیوں کو سمجھنے کے لیے یا مصنف کے عمل انتخاب یا نحوی اور

معنوی سطح پر فن کار نے کس قسم کے اسلوبی راستوں کا انتخاب کیا ہے ان جملہ عوامل کو سمجھنے کے لیے فن پارے کے کسی ایک سطح کا تجزیہ کافی ہے کیونکہ کوئی بھی اسلوب زبان کی ان چاروں سطحوں کا کلی تاثر ہے۔ تاہم گوپی چند نارنگ جب اس طرح کے مطالعے کرتے ہیں تو کسی صورت سے یہ ظاہر کر دیتے ہیں کہ یہ سطح ہی مصنف کے اسلوب کی اہم اور بنیادی خصوصیت ہے جیسے اسلوبیات میر' اسلوبیات اقبال' یا اقبال کا صوتیاتی نظام نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں' یا فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام وغیرہ۔

اسلوبیات فن پارے کی تنقید کا وہ ماڈل ہے جس میں سب سے زیادہ قرأت کا تصور پنہاں ہے۔ اسلوبیاتی نقاد متن کو اتنی بار پڑھتا ہے کہ متن اسے ازبر ہو جاتا ہے، یعنی ہم STYLICIAN اور SKILLED READER کی مثال بھی قرار دے سکتے ہیں۔ بقول گوپی چند نارنگ اسلوبیات دراصل عام قاری کی سمجھ سے دور ہے، وہ لکھتے ہیں:

> "اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ قاری سے رشتے کا انقطاع وہ قیمت ہے جو اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہر حال چکانی پڑتی ہے... اگر اس علم سے استفادہ کرنا ہے تو اس کی اصطلاحات کا جاننا ضروری ہے۔"
>
> (ادبی تنقید اور اسلوبیات ص ۲۲)

قاری کی کئی سطحیں ہو سکتی ہیں اس لیے متن کی تفہیم و تشریح کی بھی کئی سطحیں ہو سکتی ہیں۔ اسلوبیات کا قاری عام قاری نہیں ہے اور نارنگ صاحب کو اس امر کا احساس ہے کہ اس مکتبہ تنقید کا رشتہ عام قاری سے براہ راست نہیں ہے۔

ہم دیکھتے ہیں کہ تنقید میں نارنگ صاحب کا رویہ کسی سکہ بند تصور یا آئیڈیولوجی کا پابند نہیں، البتہ ان کی تنقیدی نگارشات میں فن پارے کی زبان، ساخت اور تہذیبی عمل ان کے پیش نظر ضرور رہتا ہے۔ وہ اسلوب کو کبھی فراموش نہیں کرتے۔ ادبی تنقید اور اسلوبیات میں اسلوبیات کے تمام گوشے انھوں نے عیاں ضرور کر دیے تھے مگر اس ماڈل کو حتمی ماڈل نہیں مانا تھا کیونکہ اسی کتاب میں انھوں نے ساختیات کی بات بھی کی تھی اور زندگی اور ادب کی جامد شے نہیں۔ اس لیے وہ جدیدیت کے جبر اور کلیشے سے بھی نالاں تھے جس نے ادب کو چیستاں بنانے کی بھرپور کوشش کی تھی۔ وہ یہ محسوس کر رہے تھے کہ گذشتہ جملہ ادبی

دھارائیں، رجحانات اور تحریکوں کے تحت کم از کم اردو میں کچھ نہ کچھ اضافہ ہوا اور ایسے فن کار ابھر کر آئے جس سے ادبی اسلوب اور اصناف میں تبدیلیاں رونما ہوئیں مگر بیس برسوں تک جدیدیت کی مساعی جمیلہ نے ایک بڑا ادیب بھی نہیں دیا جس پر اردو ادب فخر کر سکے۔ ایسا کون سا فن کار جدیدیت نے ہمیں دیا جس میں غالب، اقبال، سرسید فیض، فراق کی طرح قاری کو برسوں اپنے سحر میں گرفتار کرنے کی صلاحیت ہو۔ ایسا کونسا ناول یا افسانہ ہے جس پر اس ازم کا لیبل لگا ہو اور جس نے فکشن کی دنیا میں اس کی ہیت و اسلوب میں نمایاں اور حیرت انگیز تبدیلی کی ہو۔ کیا تنہائی ہی اس دنیا اہم مسئلہ ہے۔ ہم بھی سماج میں رہتے ہیں اور کسی نہ کسی تہذیب سے وابستہ ہیں۔ کیا ہم جو الفاظ فقرے، محاورے، اور روزمرہ کا استعمال بول چال میں یا ادب میں کرتے ہیں کیا وہ ہمارے اور صرف ہمارے تخلیق کردہ ہیں؟ قطعی نہیں۔ یہ سب کچھ ہمیں اپنی تہذیب سے وراثت میں ملتا ہے، ہم ان کو اپنے نقطۂ نظر سے ترتیب دیتے ہیں تو پھر تہذیب و تمدن اور اپنی جڑوں کو بھول کر کسی فن پارے کی ساخت سے کیسے انصاف کر سکتے ہیں؟ ہمیں ادب میں جن اصناف سے سابقہ پڑتا ہے یا جن صنفوں کو ہم اپنے اظہار کا ذریعہ بناتے ہیں وہ کسی کی ذاتی ملکیت نہیں، ہماری تہذیب کے اظہار کا میڈیم ہیں۔ ادب تہذیب کا چہرہ ہے۔

یہ سچ ہے کہ صارفیت نے انسان کو شئے میں تبدیل کر دیا ہے۔ سائنسی ترقی نے انسان کو بالکل نکما کرنے کی ٹھان لی ہے اور انسان اپنے وجود کو بکھرا بکھرا محسوس کر رہا ہے۔ وہ اپنی شناخت کے لیے بے چین ہے۔ وہ بقا کی جنگ میں اپنے آپ کو تنہا محسوس کرتا ہے اس لیے ایسی صورت حال میں کیا ہمیں اپنے قاری کو ایسا RAW MATERIAL دینا چاہیے جسے پڑھ کر وہ اور مایوس ہو اور اپنے آپ کو غیر محفوظ محسوس کرے۔ ابہام اور اشاریت سے لبریز فن پاروں کی تخلیق ہم اس لیے کریں کہ زندگی بھی اسی قدر مبہم ہے۔ ایسی کہانی پیش کریں جس میں کہانی کے علاوہ سب کچھ ہو۔ فقط ذات کے مسئلے کو مقدم جانیں اور معاشرے سے کٹ جائیں۔ یہ وہ تصورات ہیں جو ہمیں اپنی تہذیب، تاریخ اور اجتماعی شعور سے کاٹتے ہیں۔ اپنی جڑوں سے دور کرتے ہیں۔ اسی لیے دنیا کے ادیبوں نے یہ محسوس کیا کہ ہمارا ادب دراصل طبقہ اشرافیہ کی پیداوار ہے۔ یہ بڑی بڑی کتابیں، یہ اصول سب کے سب طبقۂ اشرافیہ نے اپنے مسائل کے حل کے لیے اور خود اشتہاریت کے لیے

وضع کیے ہیں۔ نارنگ صاحب نے بھی محسوس کیا کہ سکہ بند جدیدیت ہندوستانی فلسفے، ادب اور معاشرے کے لیے مفید نہیں، البتہ کھلے ڈلے کثیر جہتی آزاد رو مابعد جدید تصور میں ہی ہندوستانی ادب و ثقافت کی بقا ہے، کیونکہ ایک ہندوستانی کبھی بھی سارتر کے اس قول کی تائید نہیں کر سکتا کہ HELL IS TO OTHER PEOPLE۔ آج کا بنیادی سوال ادب اور اس کے قاری کا ہے۔ اُردو پر اس کا اطلاق اور زیادہ ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ کتابیں خوب شائع ہو رہی ہیں مگر معلوم ہے کہ وہ کتنے لوگ پڑھتے ہیں اور اسے پڑھنے کے بعد کیا رائے دیتے ہیں اور کس نوع کے معنی کی دریافت کی جاتی ہے۔ وہ قاری جو ادب پڑھ رہا ہے، اُردو زبان سیکھ رہا ہے، جس کا ذریعہ تعلیم اُردو ہے۔ وہ قاری جو ادب تخلیق کر رہا ہے، ادب کا درس دے رہا ہے، اور قاری جو اخبارات و رسائل سے وابستہ ہے، دکان کرتا ہے، مکان بناتا ہے، کھیت میں کام کرتا ہے۔ کیا ایسے ناساعد حالات میں لایعنی، مبہم اور مستعار لہ مستعار منہ سے سینکڑوں کوس کا فاصلہ رکھنے والے استعاروں سے مملو ادب فروغ پا سکتا ہے۔ کیا لایعنیت اور بیگانگی کی شعریات انٹرنیٹ اور میڈیا کی بھیڑ میں ہماری رہنمائی کر سکتی ہے؟ امیجری کا تصور اب وہ نہیں جو اب سے سو سال پہلے تھا۔ زبان ہر سطح پر تبدیل ہو رہی ہے۔ ایسے میں قاری کی اہمیت اور اس کی نفسیات کو پرکھے بغیر ادب تخلیق کرنا کوئی معنی نہیں رکھتا، اس لیے کہ باوجود دنیا کے ایک گلوبل ولیج بن جانے کے دوریاں برقرار ہیں۔

ہم دنیا کے تمام رسوم، حرکات و سکنات اور تہذیب کو ٹی وی پر دیکھتے ضرور ہیں مگر اپنے آپ کو بعض فروعی تقلید سے درکنار زندگی کی ہر سطح پر کسی دوسری تہذیب کا حصہ بنا دیتے ہیں۔ ایسا قطعی نہیں۔ آج دنیا کے ہر خطے میں اپنی جڑوں کی تلاش جاری ہے اور یہی وہ مسائل ہیں جو ہمیں مجبور کرتے ہیں کہ ہم اپنے مروجہ معیارات اور رجحانات کو تبدیل کریں اور ادب و تنقید کے معیار کو بھی ہم عصر رجحانات و میلانات کے مطابق بدلیں اور پرانی کوتاہیوں کو رد کریں۔

یہی وجہ ہے کہ اُردو ادب میں جدیدیت سے الگ مابعد جدیدیت کی بحث پچھلے دس سالوں سے اُبھر کر سامنے آئی ہے اور اس رجحان سے اُردو دنیا کو گوپی چند نارنگ انتہائی منطقی انداز سے باخبر کر رہے ہیں کیونکہ مابعد جدیدیت کے مطابق فنون لطیفہ کی جمالیات ثقافتی حصار ہی میں جنم لیتی ہیں اور ادب و فن کو خلق کرتی ہیں۔ عمرانیاتی اور بشریاتی علوم کو

جدیدیت پسندوں نے اپنی لغت سے باہر پھینک دیا تھا۔ وہ اب دوبارہ مذکورہ رجحان کے تحت ادب وفن کے مخاطبے کا حصہ بن چکا ہے۔

دیکھا جائے تو ساختیات دراصل اس فلسفۂ تصوف کے نزدیک ہے کہ سالک اپنے مسالک کا چکر ہی نہیں لگاتا بلکہ بذات خود مسلوک سالک میں سمایا ہوا ہوتا ہے یعنی اصلاً شاہد ومشہود ایک ہیں۔ بیسویں صدی کے اوائل میں ہم نے دیکھا کہ مادہ کو ایک خیال ثابت کیا گیا۔ نتیجہ میں حقیقت کی سولڈ VALIDITY پٹ گئی۔ یہی نہیں آج دنیا میں جتنی تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں ان کی رفتار اتنی تیز کبھی نہ تھی۔ اس طرح دنیا کے بیشتر حصوں میں ہو رہی ان تبدیلیوں کو دیکھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اب کسی بھی مقتدرہ یا مرکزی قوت سے لوگ انکاری ہیں۔ معاشرے میں اب جس شدت سے عورتوں نے اپنے حقوق اور شناخت کے لیے آواز اُٹھائی ہے وہ ادب اور زندگی کے تصور میں تبدیلی لانے کی سمت میں ایک فیصلہ کن موڑ ثابت ہوئی ہے۔ سیاست کی دُنیا میں جو انقلاب آیا ہے کیا اس کی تشریح اتنی آسانی سے کی جا سکتی ہے۔ کیا یہ بتانے کی ضرورت ہے کہ سیاست سے آدرش یا بڑے بیانیہ کا رشتہ ختم ہو چکا ہے۔ اور اب مرکزی پارٹیاں کمزور ہو چکی ہیں اور علاقائی پارٹیوں کے پریشر گروپ کا سرکاری تشکیل میں اہم رول ثابت ہو چکا ہے۔

جڑوں کی تلاش کا رجحان اہمیت اختیار کرتا چلا جا رہا ہے۔ یہ سوال اُٹھایا جا رہا ہے کہ ادب کی شعریات، سماجی اصول، طبقۂ اشرافیہ، اعلیٰ ذات کے دماغ کی پیداوار ہیں یا مردوں نے وہ اصول وضع کیے ہیں جو عورتوں کے مقابلے ہمیشہ طاقت ور رہے ہیں۔ اسی لیے معاشرے کے جملہ دبے کچلے اور استحصال زدہ لوگ ادب کی مروجہ آئیڈیالوجی سے الگ اپنی ایک آئیڈیالوجی/شعریات/اصول بنا رہے ہیں۔ قاری اساس تنقید کو ہم ان تبدیلیوں کے تناظر ہی میں سمجھ سکتے ہیں۔

اُردو میں اس طرز تنقید وتعبیر متن پر سب سے پہلے گوپی چند نارنگ ہی نے قلم اُٹھایا اور ان جملہ عوامل اور تبدیلیوں کا حل اور جواب ڈھونڈنے کی کوشش کی۔ اس کتاب کی اشاعت کے ٹھیک چار سال بعد پروفیسر عتیق اللہ نے اپنی کتاب ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ میں قاری اساس تنقید کو قارئانہ تنقید کہتے ہوئے اس پر اپنی طرح سے روشنی ڈالی ہے۔ پروفیسر عتیق اللہ نے ''متن اور قاری کی کشمکش'' کے عنوان سے رسالہ جامعہ میں

ایک مضمون بھی لکھا ہے، جس پر آگے کچھ بات کی جائے گی۔

متن سے معنیٰ برآمد کرنے کے سلسلے میں قاری کی اہمیت کو تسلیم کرنے والا اُردو ادب کی تاریخ کا وہ عہد قابلِ ذکر ہے جسے ہم عہد سر سید کہتے ہیں۔ اُردو نثر کی اوّلین کتابیں بھی دیکھیں تو قاری کی ضرورت کے پیشِ نظر ہی لکھی گئی تھیں۔ میری مراد ''کربل کتھا'' اور ''باغ و بہار'' سے ہے۔ مگر قاری کی اہمیت اس کی سوجھ بوجھ کے پیش نظر تخلیق کردہ متن اور اس کا اسلوب عہد سر سید ہی میں پہلی بار نظر آتا ہے۔ اگر ہم غور کریں تو پتہ چلتا ہے کہ جملہ تنقیدی دبستانوں میں جب ہم قاری کو تلاش کرتے ہیں تو وہ کہیں دور نظر آتا ہے اور تنقید کے مرکز میں کوئی اور ہی شئے یا تصور کام کر رہا ہوتا ہے۔ یہ سچ ہے کہ متن کا مطالعہ کرنے والا گو کسی بھی شئے کو مرکز میں رکھ کر متن کی تشریح کر رہا ہوتا ہے مگر اس پر منشائے مصنف یا کسی آئیڈیل یا کسی ساخت کا بھوت سوار رہتا ہے ور اس کی نگاہ میں متن یا مصنف ہی اہم ہوتا ہے۔

یہ طے ہے کہ متن کی قرأت کئی طرح سے کی جاسکتی ہے اور یہ بھی طے ہے کہ کسی لفظ کو ایک لمحۂ مخصوص میں ادا کرنے کے بعد فوراً اگر اس لفظ کو ادا کیا جائے تو اس کا صوتی گراف اس لمحۂ مخصوص میں ادا کیے گئے گراف سے ضرور الگ ہوگا۔ پھر دو شخص کسی فن پارے کی قرأت ایک طرح سے کیسے کر سکتے ہیں اور معنیٰ موجود کا ادراک ایک طرح سے کیسے کر سکتے ہیں؟ اس لیے یہ کہنا بھی غلط نہیں کہ قاری اور قرأت سے متاثر ردِ عمل کا نام ہی شعریات ہے۔ قاری اساس تنقید نے یہ سوال اُٹھایا کہ کیا کسی متن کے معنیٰ وہی ہوں گے جو معنیٰ متن بنانے والوں نے بتائے ہیں۔ کیا قاری نے جو معنیٰ متن سے اخذ کیا ہے وہ قابلِ قبول نہیں؟ یہ صحیح ہے کہ متن بنانے والے کے ذہن میں وہ نہیں ہوتا جو قاری اس متن سے وابستہ کر دیتا ہے۔ مثلاً غالب نے کب چاہا تھا کہ انہیں گوئٹے کے برابر لا کھڑا کیا جائے یا اُردو میں جب جدیدیت کی لہر چلے تو انہیں احساس تنہائی کا اور وجودی فکر کا شاعر قرار دیا جائے اور شب خون میں ان کی تفہیم کا ایک سلسلہ شروع کر دیا جائے۔

حالی کے یہاں صاحب ذوق قاری کا تصور ہے، جس کی طرف گوپی چند نارنگ نے اپنی اس کتاب میں اشارہ کیا ہے اور حالی پر تنقید کی ہے، جس کا ذکر بعد میں آئے گا۔ حالی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں قاری کو نکتہ چیں کہا ہے اور قاری کی زبان بند کرنے کے عمل کو

فوارہ روکنے کے مترادف قرار دیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ حالی نے قاری کی اہمیت اور اس کے فطری جبر کو محسوس کرلیا تھا۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ عہد سرسید میں قاری انشا پردازوں کے سامنے ایک چیلنج بن گیا تھا۔ ادھر انگریز تھے جنھوں نے پرانے متون کو رد کیا اور متن کی تعمیر نو کی (باغ و بہار اور ان جیسی کئی کتابیں اس کی مثال ہیں) کہنے کا مطلب یہ ہے کہ آہستہ آہستہ متن پر قاری کا غلبہ ہونے لگا۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب قاری اساس تنقید جس کا رشتہ پس ساختیاتی افکار سے ملتا ہے یا جسے ہم مابعد جدید ادب کی اہم خصوصیت قرار دے سکتے ہیں کے محاسن و معائب کو کھول کر ہمارے سامنے رکھ دیا ہے۔ نارنگ صاحب نے پس ساختیاتی رجحان یا مابعد جدید رجحان سے قربت اس لیے پیدا کی ہے کیونکہ یہ رجحان کسی بھی طرح کی ادعائیت کو پسند نہیں کرتا، یہ ادب پر لیبل لگانے کے خلاف ہے۔ نارنگ صاحب نے صحیح لکھا ہے کہ محمد حسین آزاد نے جب نئی شاعری کا آغاز کیا تھا تو کوئی کہہ سکتا ہے کہ آزاد کے ذہن میں کوئی ازم یا فارمولا یا نظریہ تھا۔ اب غور کریں کہ مابعد جدیدیت نے جو سوالات اُٹھائے ہیں کیا وہ اس قابل ہیں کہ انہیں رد کیا جا سکے جیسے کیا ادب کی تعریف کی جاسکتی ہے؟ زیادہ سے زیادہ ہم معاصر ادب کی بات کر سکتے ہیں۔ ادب فقط ایک متن ہے اور ہر متن بین المتونی ہے۔ مروجہ شعریات طبقۂ اشرافیہ کی پیداوار ہے، اس لیے کوئی آفاقی شعریات نہیں ہو سکتی کیونکہ ہر قاری جب متن کا مطالعہ کرے گا تو متن میں اپنے مخصوص ذہن اور تہذیبی کوڈز کے مطابق معنی اخذ کرے گا۔ ادب کی جانچ پرکھ کا کلاسیکی نظریہ موجودہ معاشرے کے لیے ضرر رساں ہے۔ ادب کا کوئی مہابیانیہ نہیں نہ کوئی میٹا تھیوری ہے۔ اس لیے مابعد جدیدیت چھوٹے بیانیہ کے فروغ کی بات کرتی ہے۔ پس ثابت ہوا کہ پس ساختیات اور مابعد جدیدیت دراصل سوسئیر کے لسانی نظریے کا EXTENSION ہے۔ اس فکر کو فروغ دینے میں لاکاں 'تاداروف' رولاں بارتھ' لیوئی اسٹراس، اور اُردو میں گوپی چند نارنگ کے علاوہ ہند و پاک کے کئی مفکرین نے اہم رول ادا کیا ہے۔ مذکورہ بالا مصنفین نے قاری، متن اور مصنف میں سے معنی کا سرچشمہ کون ہے پر بحث کرکے مابعد جدید افکار کو فروغ دینے میں قاری اساس تنقید کے اصولوں سے بڑی مدد لی ہے۔

پروفیسر نارنگ نے قاری اساس تنقید پر بحث شروع کرنے سے پہلے ہی یہ بتا دیا تھا کہ متن، قاری اور مصنف سے متعلق خیالات یا تصور کی روایت ہندوستانی شعریات میں

ابتدا ہی سے رہی ہے۔ ان کا یہ بیان صد فیصد درست ہے کیونکہ تلسی داس نے بھی گنجینۂ معنی کی طرف قاری کی توجہ مبذول کی اور صاف لفظوں میں کہا کہ ان کے متن میں معنی مبہم سے ہوتے ہیں جنھیں پاٹھک واضح کرنے کا رول نبھاتے ہیں۔ انھوں نے صاف لفظوں میں کہا کہ "آ کھر ارتھا لنکرت نانا" ان کا خیال ہے کہ لفظ کی تخلیقیت تخلیق کار میں اور معنی کی تخلیقیت قاری میں پوشیدہ رہتی ہے۔ متن سے معنی برآمد کرنے کے اس فعل کو رولاں بارتھ کھیل کا جذبہ کہتے ہیں۔ آج کھیلو ہارو یا جیتو کل بھول جاؤ اپنے معنی کو حتمی نہ جانو۔ جبکہ ژاک دریدا لفظوں میں "دراصل" کی تلاش کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں

THERE IS NOTHING OUTSIDE THE TEXT

اس خیال سے اتفاق کرنا ذرا مشکل ہے۔ مگر رولاں بارتھ جب کہتے ہیں کہ قاری کے اندر بھی ایک متن ہوتا ہے اور ان دونوں یعنی متن اور قاری کے متن سے ٹکراؤ سے نئے نئے معنی کے دروازے وا ہوتے ہیں۔ رولاں بارتھ اس ٹکراؤ یا نئے نئے معنی کے اجاگر ہونے کی وجہ سے مصنف کی موت کا اعلان کرتا ہے۔ مجھے کہنے دیجیے کہ رولاں بارتھ سے بھی زیادہ پر معنی اور گمبھیر خیال پنڈت جگن ناتھ نے متن اور قاری کے مابین کھینچا تانی اور معنی کے نکلنے سے متعلق پیش کیا ہے۔ معنی اخذ کرنے کے عمل کو رولاں بارتھ نے کھیل کہا ہے مگر اس عمل کو پنڈت جگن ناتھ نے غور وفکر تفکیر کا عمل کہا ہے۔ اسی طرح نند کشور کی ایک میتھک رچنا میں لفظ کو نٹ راج اور قاری یعنی پاٹھک کو شیو سوتر جال کہا گیا ہے۔ لیکن اس عہد کے بعد قاری کی اہمیت کہیں کھوتی چلی گئی۔ پچھلی صدی میں ہم بھی جانتے ہیں کہ مصنف کا متن پر قبضہ سا تھا۔ نئی تنقید جب آئی تب متن مصنف پر حاوی ہو گیا اور ساختیاتی عہد کے آتے ہی متن اور مصنف پر قاری کو بالادستی حاصل ہو گئی۔ اپنی اس کتاب میں بڑی وضاحت اور صراحت کے ساتھ گوپی چند نارنگ نے ایک نقشے کے ذریعے تنقیدی دبستانوں کے طرز کو اور ان کی ترجیحات کو دکھایا ہے۔ جیسے صدیوں سے مصنف کی شخصیت کا گیت گایا جاتا تھا۔ ساختیات نے اس پر کاری ضرب لگائی۔ وہ کہتے ہیں کہ بولنے والا، سننے والے کو کوئی نہ کوئی اطلاع دیتا ہے اور وہ اطلاع کے لیے کسی میڈیم یعنی (CODE) نشان کا سہارا لیتا ہے۔ یہ نشان بولنے والا اور سننے والا دونوں سمجھتے ہیں۔ اب بولنے والا مصنف اور سننے والا قاری ہے اور پیغام متن بن جاتا ہے۔ اب اگر مصنف کی بالادستی ہے تو ادب کا تخلیقی پہلو اگر سیاق

وسباق اہم ہوتو ادب کا سماجی پس منظر اور اگر متن کی بالادستی ہوگی تو ہیئتی پہلو، سامنے آئے گا۔ لیکن قاری اور اس کے تجربے کو اگر بنیاد بنایا جائے تو تنقید کا قاری الاصل نظریہ وجود میں آتا ہے۔ اس طرح پس ساختیات، یہ ثابت کرتی ہے کہ معنیٰ کا سرچشمہ مابعد ثقافتی لسانی نظام ہے۔ گوپی چند نارنگ نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ ہر ناظر اشیا کو اپنے طور پر خلق کرتا ہے۔ اس لیے اشیا اہم نہیں، اہم ناظر اور اشیا کا مخصوص رشتہ ہے۔ اب ناظر اور اشیا کی جگہ قاری اور متن کو رکھ دیں تو پتہ چلتا ہے کہ متن اہم نہیں بلکہ اہم متن اور قاری کا مخصوص رشتہ ہے۔

پروفیسر نارنگ نے بتایا ہے کہ رولاں بارتھ نے بالزاک کے ناولٹ SARRA-SINE کا ساختیاتی مطالعہ کیا ہے۔ اس نے اس ناول کو کوڈ میں بانٹ کر ناول کی قرأت پانچ طرح سے کی ہے اور ہر دفعہ الگ معنیٰ دریافت کیے ہیں۔ قاری اساس تنقید نے اسی عمل سے ہمیں آگاہ کیا ہے۔ قاری اساس تنقید میں ظاہر ہے کہ متن کا مطلب وہ نہیں ہے جو پہلے تھا۔ کہہ سکتے ہیں کہ قاری اساس تنقید معنیٰ کی دریافت کا نیا فلسفہ لے کر ہمارے سامنے آ کھڑی ہوئی ہے۔ رولاں بارتھ یہ بھی کہتا ہے کہ مصنف کو اتنی زیادہ اہمیت اہلِ دولت نے دے رکھی ہے۔ اس کا یہ جملہ مابعد جدیدیت یا پس ساختیات کی وضاحت بڑی اچھی طرح کرتا ہے۔

THE TEXT IS A TISSUE OF QUOTATIONS

ادھر لیوی اسٹراس استعارہ اور مجاز مرسل کے جوڑوں کو نیچر اور کلچر کا جوڑ کہتا ہے۔ اس کا ماننا ہے کہ انسان نے کلچر کو جنم دے کر دراصل زندگی کو نیچر اور کلچر میں بانٹ دیا ہے۔ بارتھ اس سے بھی آگے جا کر لکھتا ہے کہ کلچر اپنے جملہ پہلوؤں کے ساتھ ایک زبان ہے۔ اس سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ادب ہماری ثقافت میں پہلے سے موجود ہے جسے مصنف صرف ترتیب دے دیتا ہے ایسے میں مصنف کی اہمیت کیا رہ جاتی ہے۔

گوپی چند نارنگ کی قاری اساس تنقید کے سلسلے میں جو آرا ہمارے سامنے ہیں اسے ہم مندرجہ بالا تصورات، سوالات اور عالمی سطح پر آئی شعور میں تبدیلیوں کے تناظر ہی میں سمجھ سکتے ہیں۔ انھوں نے اپنی بحث کا آغاز اس حقیقت کا اعتراف کرتے ہوئے کیا ہے کہ قاری اساس تنقید اپنے کمزور لمحوں میں مصنف کی جگہ قاری کو باوقار اور طاقت ور ہستی کے روپ میں پیش کرتی ہے جو اس نظریے کی اسپرٹ کے خلاف ہے۔

نارنگ صاحب نے صدیوں سے چلی آرہی صاحب ذوق قاری کی روایت کو تاثراتی بتایا ہے۔ وہ اس حقیقت سے قاری کو آگاہ کرتے ہیں کہ متن کا وجود تب تک نہیں ہے جب تک کہ اسے پڑھا نہ جائے۔ یعنی متن خود مکتفی نہیں ہوتا، اسے مکمل قاری اور تاریخ بناتے ہیں، اور یہ سلسلہ لامختتم ہے۔ متن خود مکتفی ہو ہی نہیں سکتا۔

کتاب کو تین ابواب میں بانٹا گیا ہے پہلا تفہیم دوسرا مظہریت اور تیسرا باب اینگلوسیکسن قاری اساس تنقید ہے۔ جس میں قاری اساس تنقید سے متعلق مختلف اسکالروں کے اختلافات اور مختلف اقسام کی رایوں کا محاکمہ پیش کیا گیا ہے اور ان مشترک اقدار پر بھی جو قاری کی اہمیت کے سلسلے میں ہیں، نارنگ صاحب نے جامع رائے دی ہے۔

باب اوّل علم تفہیم (HERMENEUTICS) ہے، جس میں مختلف اسکالروں جیسے فریڈرخ شلائر ماخر، ولہلم ڈلتھے، مارٹن ہیڈیگر وغیرہ کی آرا پر تنقیدی نگاہ ڈالی گئی ہے۔ اس باب میں علم تفہیم کے موجد شلائر ماخر اور اس کے ہم نوا ہیڈیگر اور اس کی تفسیر کرنے والے گیڈیمر کے خیالات کا آسان انداز میں نارنگ صاحب نے تجزیہ کیا ہے۔ اس باب میں یہ بات سامنے آتی ہے کہ معنی دراصل تاریخی سیاق پر منحصر ہے۔ گوپی چند نارنگ نے تاریخ پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کو ان ناقدین کی کمزوری کہا ہے۔ انھوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ قاری اساس تنقید کے اس باب سے تعلق رکھنے والے ناقدین کا تعلق جتنا معنی کی دریافت سے ہے اتنا معنی برآمد کرنے یا تجزیے سے نہیں ہے۔

دوسرا باب مظہریت یعنی (PHENOMENOLOGY) کے بارے میں ہے۔ اس باب میں گوپی چند نارنگ نے معنی کا تجزیہ اور معنی کی کھوج کے مظہریاتی نظریے اور اس نظریے کے مفکروں پر تنقیدی نگاہ ڈالتے ہوئے اپنی تنقیدی بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔ نیز اس فلسفیانہ رویے کے مفکرین جیسے ہانس رابرٹ یاؤس اور جنیوا اسکول اور پولے کے فلسفیانہ نکات پر روشنی ڈالی ہے۔ مظہریت کے فلسفیانہ رویے میں معنی کے اخذ کرنے کے عمل میں دیکھنے والے (PERCEIVER) کے تفاعل پر زور دیا جاتا ہے۔ اس بات میں صداقت ہے۔ اگر یہ پوچھا جائے کہ حسن آنکھوں میں ہے یا اس شئے میں تو اس کا جواب اہل مظہریت یہ دیں گے کہ دیکھنے کے عمل میں۔ یہاں پر بھی یہ سوال اہم ہو جاتا ہے کہ دیکھنے یا پڑھنے والے سے متن کا رشتہ کیا ہے؟ اس باب میں مجموعی طور پر یہ بات سامنے آتی

ہے کہ جو مظاہر ہمارے ذہن میں ہیں ان کے مطابق ہم اشیا یا متن کی حقیقی صفات کا تعین کرتے ہیں۔ آج تک متن کا مطالعہ ہم مصنف کی شخصیت اور ذہن کی روشنی میں کرتے رہے ہیں۔ اس فلسفیانہ رویے نے بتایا کہ ادب اور قاری کی پڑھت کو بنیاد بنانا چاہیے۔ مصنف کو سمجھنے کے لیے۔

پروفیسر نارنگ نے ایزر کو قاری اساس تنقید کو مقبول اور عام بنانے کے سلسلے میں اہم مفکر گردانا ہے۔ اس مصنف کی دو کتابیں THE IMPLIED READER, THE ACT OF READING بہت مقبول ہوئی ہیں۔ ایزر نہ تو معنی کو متن میں نہ مصنف ہی میں بتاتا ہے۔ وہ ان دونوں کی کشمکش سے پیدا ہونے والا بتاتا ہے، یعنی وہ قاری سے زیادہ قرأت کو اہم مانتا ہے۔ مزید گہرائی میں اترنے کے لیے پروفیسر نارنگ نے ایزر کا یہ جملہ نقل کیا ہے کہ THE TEXT PROPOSES OR INSTRUCTS, THE READER DISPOSES OR CONSTRUCTS

پروفیسر نارنگ نے یاؤس کے بارے میں بتایا ہے کہ ایزر فرد واحد یا انفرادی قرأت کا نظریہ ساز ہے جبکہ یاؤس تاریخی ڈسکورس کی بات کرتا ہے۔ ایک متن ایک مخصوص عہد میں قرأت کے عمل سے گزر کر کیا سے کیا ہو جاتا ہے۔ پروفیسر نارنگ اس خیال سے اتفاق کرتے ہوئے اس کا اطلاق اُردو ادب پر کرتے ہوئے اس کی مثالیں فراہم کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ ذوق اور غالب ہم عصر شاعر ہیں۔ انیسویں صدی میں ذوق کا ڈنکا بج رہا تھا لیکن بیسویں صدی کے آتے آتے ادب کی قرأت کے عمل میں تبدیلی آئی اور ذوق غالب کے مقابلے کم تر سمجھے جانے لگے یعنی تاریخی ڈسکورس کے بدلتے ہی ایک معنی دوسرے معنی پر غالب آ گیا ہے۔

جنیوا اسکول اور جارج پولے کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے کہا ہے کہ متن میں معنی کا سرچشمہ کون ہے؟ حقیقت اور تجربہ میں کیا فرق ہے؟ پولے بتاتا ہے کہ قاری کے اندر کتاب اپنے آپ کو جیتی ہے، سوچتی ہے اور معنی دیتی ہے یہاں تک کہ وہ کتاب 'میں' بن جاتا ہوں یعنی کتاب کا علم میرا علم بن جاتا ہے۔

اینگلو سیکسن قاری اساس تنقید جو اس کتاب کا آخری باب ہے، میں پہلا نام اسٹینلی فش کا ہے جس کا مشہور جملہ ہے کہ

WE WRITE THE TEXT WE READ

فش آگاہ قاری کی بات کرتا ہے۔ آگاہ قاری وہ ہے جو زبان، قواعد اور ادب کے رسوم سے واقف ہو۔ پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں کہ فش کی کمزوری یہ ہے کہ وہ متن اور مصنف کو رد تو کرتا ہے لیکن قاری کی انفرادیت کو ایک نئے مقتدرہ یا نئی قوت کے روپ میں ادب پر فائز کر دیتا ہے۔ فش کی اسی کمزوری کے ذکر کے بعد نارنگ مائیکل ریفاتیر کے علاوہ جوناتھن کولر کے فلسفیانہ افکار کا بھی تجزیہ کرتے ہیں۔ کولر کا ماننا ہے کہ تھیوری کا چیلنج یہ ہے کہ مختلف قرأتوں کے امکانات اور اس سے پیدا ہونے والے معنی کو اصولوں میں باندھا جائے کیونکہ قرأت میں جو طریقہ کار اپنائے جاتے ہیں ان میں کچھ تو ملتے جلتے ہوں گے اس لیے اس نے اسی بنیاد پر عمل قرأت کے تعین کی کوشش کی ہے۔

اخیر میں پروفیسر نارنگ نے قاری اساس تنقید کے نفسیاتی نظریے پر غور و فکر کیا ہے۔ نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلاچ کے فلسفیانہ افکار اس ضمن میں قابلِ غور ہیں۔ ڈیوڈ بلاچ کا کہنا ہے کہ ہر شخص (یعنی قاری) کا پہلا مقصد متن کو سمجھنا نہیں ہوتا بلکہ خود کو سمجھنا ہوتا ہے۔ نارمن ہالینڈ نے بتایا ہے کہ ''ہم کسی متن کو پڑھتے ہیں تو دراصل ہم اپنی تمناؤں، حسرتوں اور زندگی کے خوف ہی سے نپٹتے ہیں، یعنی اس متن میں ہم اپنی یادداشت یا دکھ سکھ کی تلاش کرنے لگ جاتے ہیں۔'' اس قول میں سچائی ہے کیونکہ شاعر تو آپ بیتی ہی کہتا ہے مگر قاری اس میں اپنی زندگی تلاش کر لیتا ہے۔ اس طرح متن قاری کا استعارہ بن جاتا ہے یعنی متن قاری کو اور قاری متن کو پڑھتا ہے۔ کبھی کبھی تو متن قاری کی تشکیل بھی کرتا ہے جیسا کہ عہد سرسید کے متون نے قاری کا ایک نیا تصور یا حلقہ پیدا کیا۔ اپنی اس بحث کے آخر میں متن اور قاری کی کشمکش پر عتیق اللہ نے رسالہ جامعہ مئی جون جولائی ۱۹۹۸ء میں اپنے جن خیالات کو پیش کیے ہیں اس کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ ان کا یہ کہنا درست ہے کہ جب سے ساختیات پس ساختیات کی بات شروع ہوئی ایسا لگتا ہے کہ بھونچال آ گیا ہو۔ وہ ادبی دھاراؤں کے تنازعات کو وہ قیادت کی سیاست بھی سمجھتے ہیں، لیکن میرا خیال ہے کہ یہ صرف قیادت کی سیاست نہیں صحیح ادب کی تلاش کا مکالمہ ہے۔ انھوں نے رولاں بارتھ کے ذریعے بتائے گئے دو قسم کے مصنف کا ذکر کیا ہے یعنی ایک مصنف اور دوسرا منشی اور یہ کہ تحریر بھی دو طرح کی ہوئی یعنی خلاقانہ اور منشیانہ۔ پروفیسر عتیق اللہ اسی مضمون میں اس نتیجے پر پہنچے ہیں۔

> ''قاری بہر حال قاری ہے۔ اس کا مرتبہ اپنی جگہ بلند ہے، مگر اسے متن پر فوقیت دینے کا مطلب ہوگا کہ ہم متن کی خود مکتفی وجودیات اور

حرکیات ہی سے صرف نظر کر رہے ہیں۔ اس لیے نہ ہر متن قاری کے لیے ہوتا ہے اور نہ ہر قاری ہر متن کی سوجھ بوجھ رکھتا ہے"۔

عتیق اللہ صاحب کے اس خیال سے اتفاق کرتے ہوئے یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ فن پارے کو خود مکتفی ماننے میں کہیں نہ کہیں منشائے مصنف کو اہمیت دینے کا رویہ پوشیدہ ہے۔ متن کے نہ ہونے کا سوال بھی غیر ضروری ہے کیونکہ اگر ثقافت ہے تو ادب بھی ہے۔ پھر متن کا پہلا قاری بذات خود مصنف ہوتا ہے۔ اس بات سے بھی قاری کی ناگزیریت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اگر قاری کی مختلف سطحیں اور درجات ہیں تو متن بھی اچھا، بہت اچھا اور بہت برا ہو سکتا ہے۔ یہ بھی سچ ہے کہ ایک باشعور قاری متن کو نکھار دیتا ہے۔ ثابت ہوا کہ قاری کی اہمیت سے انکار کرنا ناممکن ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب قاری اساس تنقید میں ان مقدمات کی توضیح و تشریح و تنقید کے لیے ایسا اسلوب اختیار کیا ہے جسے پڑھ کر قاری ان کا ہم نوا بن جاتا ہے۔ کیونکہ انھوں نے اس تنقیدی دبستان کے محاسن و معائب دونوں پہلوؤں پر کھل کر لکھا ہے۔ اس کتاب میں جو خیالات پیش کیے گئے ہیں، ان کا تعلق فلسفہ، لسانیات اور مظہریت سے ہے۔ جس کی اپنی ایک زبان، اپنا اسلوب ہے پھر بھی انھوں نے ان حقائق کا بیان حد درجہ سلیس زبان اور سہل انداز میں کیا ہے۔ ان کی نثر خالص علمی نثر کے زمرے میں آتی ہے جس میں تجزیہ، تعقل پسندی اور فکری طور پر مطمئن کرنے کی وہی صلاحیت ہے جو سرسید کی تحریروں میں نظر آتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے آخر میں قاری اساس تنقید کی معنویت اور اہمیت کا اندازہ کچھ اس طرح سے دلایا ہے جس سے انکار کی گنجائش معلوم نہیں ہوتی۔

> "ادب کی دنیا میں کتنی تبدیلیاں کیوں نہ آئیں اور نظریات اور تصورات کے ذریعے چاہے جتنے بھی تنقیدی دبستان کیوں نہ بنائے جائیں، قاری اساس تنقید کی یہ دین معمولی نہیں کہ ادب کی بحث میں اب قاری کے رول اور قرأت کے عمل کو نظر انداز کر دینا آسان نہیں۔"

○

شبنم عشائی

گوپی چند نارنگ اور اطلاقی تنقید

میں فلسفہ کی طالب علم ہوں اور شاعری میرا اظہار ہے۔ میرا تعلق اس وادی سے ہے جسے کبھی داستانوں میں جنت نظیر کہا جاتا تھا۔ میرا معاشرہ ایسے تصورات کا حامل ہے جس میں امنگوں کے باوجود میں کوئی بات بآواز بلند نہیں کہہ سکتی۔ میں اکثر خود اپنے آپ سے باتیں کرتی ہوں اور اس خود کلامی کو ہی اپنی شاعری تصور کرتی ہوں۔ تاہم اپنی شاعری کے دو مجموعے ''اکیلی'' اور ''میں سوچتی ہوں'' چھپے ہوئے دیکھنے کے بعد میرا تعلق اس ادبی معاشرے سے بھی قائم ہوا جس میں بہت سے تخلیق کار ہیں، بہت سے رسائل ہیں، بہت سی کتابیں ہیں اور بہت سے نقاد ہیں... نقاد کیا ہے اور کیوں ہے؟ یہ جاننے اور سمجھنے کے لیے مجھے اپنے فلسفہ کے مطالعے کی بہت سی کتابیں یاد آتی ہیں۔ میرے مطالعے کا پہلا فلسفی ارسطو ہے جسے میں ابتدائی عہد میں صرف ایک یونانی فلاسفر کی حیثیت سے جانتی تھی۔ لیکن بوطیقا پڑھی تو علم ہوا کہ یہی ارسطو شعر و ادب کی تنقید کا بھی اولین استاد ہے۔

مجھے دریاؤں سے، پہاڑوں سے، سبزہ زاروں سے عشق ہے۔ میرے وطن کا منظر نامہ بھی کچھ روح فرزا سبزہ زاروں کی آماجگاہ تھا۔ لیکن ایک بات، میں نے ہمیشہ محسوس کی ہے کہ تمام شادابیوں اور سرسبز وادیوں کو ایک حسن آفریں ترتیب، تنظیم دینے کے لیے قدرت نے بڑے نظم وضبط کا مظاہرہ کیا ہے۔ یہ مناظر اور بہتے ہوئے دریا، جب ہم سے ہم کلام ہوتے ہیں تو احساس ہوتا ہے کہ قدرت... بھی تفہیم اور معانی کی منزلوں تک پہنچنے کے لیے کچھ اس طرح کے ضابطوں کو اختیار کیا ہے جسے ہم ناقد کا ضابطہ کہہ سکتے ہیں۔ فلسفے کے مطالعہ کے دوران ہی مجھے آئی اے رچرڈز کو پڑھنے کا موقع ملا تھا۔ رچرڈز پہلے مرحلے پر ایک فلسفی ہے۔ دوسرے مرحلے پر ماہر نفسیات ہے اور تیسرے مرحلے پر ادب اور شعر کا ناقد

ہے۔ عملی تنقید یا اطلاقی تنقید کے بنیادی اصول بھی، آئی اے رچرڈز نے ہی مرتب کیے تھے۔ ان اصولوں میں وقت اور تخلیقی تجربات نیز تہذیبی تبدیلیوں اور ارتقا اور آئیڈیولوجی کے ساتھ ساتھ بہت سے نئے ضابطے شامل ہوتے رہے ہیں اور فلسفۂ تنقید آج میری زبان اور میرے ماحول میں اور میرے ادبیات میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کی منزل تک آ چکے ہیں۔ تنقید، فلسفۂ ادب بھی ہے اور تنقید ادبی تھیوری بھی ہے۔ جس طرح زندگی کا تصور فلسفہ کے بغیر نہیں، اسی طرح ادب کا تصور تھیوری کے بغیر نہیں۔ شعر اگر اعلیٰ ہے، جی کو لگتا ہے تو آپ محسوس کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ اعلیٰ کیونکر ہے اس میں کیا خوبی ہے۔ اگر یہ بتانا پڑے کہ کیا خرابی ہے تو بتانے یا تحسین شناسی یا افہام و تفہیم کا یہ عمل تنقید ہے اور جن اصولوں اور جس ضابطے کی بنا پر یہ بتایا جائے، وہ فلسفۂ ادب ہے۔ اور فلسفۂ ادب تھیوری ہے۔ جب فلسفۂ ادب یا اصولوں کو APPLY کیا جائے تو وہ APPLIED CRITICISM یعنی اطلاقی تنقید ہے۔

میں نے اپنی زندگی کے جنونی لمحات میں بعض تخلیق کاروں کی ایسی تحریریں بھی پڑھی ہیں جن میں نقاد کو ہدف ملامت بنایا گیا ہے۔ میں سوچتی ہوں کہ اگر تخلیق کار میں تھوڑی سی فلسفیانہ فکر موجود ہو تو وہ محسوس کر سکتا ہے کہ تنقید اگر محض اکتسابی علم نہ ہو اور نقاد اپنی سوچ کے ساتھ تخلیق کی شہ رگوں میں اتر کر مفاہیم کی کائنات کا سفر طے کر لیتا ہے تو ایسا ناقد تخلیق کار کا ہم قدم بھی اور رہنما بھی ہوتا ہے، اس لیے کہ وہ آگہی کا نقیب بھی ہے اور اچھے برے کا ایماندار پارکھ بھی۔

فلسفہ کے ایک طالب علم کی حیثیت سے ایک بار میں پھر کہتی ہوں کہ میں نے کئی بار میر و غالب، انیس و اقبال، بیدی، منٹو، انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، بلونت سنگھ، فیض، صلاح الدین پرویز اور سریندر پرکاش جیسے تخلیق کاروں کی بعض جہات کو پروفیسر گوپی چند نارنگ کی عملی اور اطلاقی تنقید کے وسیلے سے ہی سمجھا اور پڑھا ہے۔ فیض کے مطالعے کی عام روایت سے انحراف کرتے ہوئے نارنگ صاحب نے مجھے اور میرے عہد کے تخلیق کاروں یا پڑھنے والوں کو یہ سکھایا کہ "فیض کو کیسے نہ پڑھیں" نارنگ صاحب کا یہ مضمون عملی یا اطلاقی تنقید کے ان معبدوں میں سے ایک ہے جو تخلیقی روح کو روشن رکھتے ہیں اور زمانے کے گرم و سرد سے بچاتے ہیں۔ علم وہ ہے جو سینے کا نور بن جائے اور فن پارے

کے کیف ونشاط کودوبالا کردے۔ یہاں تھیوری متن میں تحلیل ہوگئی ہے۔کہیں نظر نہیں آتی۔
حالانکہ نارنگ صاحب نے پس ساختیاتی فلسفوں کو بھی برتا ہےاور مابعد جدید رویے کو بھی،
وہ بارتھ اور بھرتری ہری کو بھی لاتے ہیں، فیض کا متن روشن کرتے ہیں۔اس طرح سکہ
بند ترقی پسندی اور سکہ بند جدیدیت، دونوں رویے بے نقاب ہو جاتے ہیں نیز تخلیق کی
برتری سامنے آجاتی ہے۔ایک اقتباس دیکھیے:

"مشرقی جمالیات پردے کی اوٹ سے جھانکنے کی جمالیات ہے۔
فیض کے یہاں/ اُن کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے، کچھ تو ہے جس سے
ہوئی جاتی ہے چلمن رنگیں/ یا صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تحریر، یعنی صاف
چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں کی کیفیت ہے۔ یہ جمالیاتی تاک جھانک
کا عمل ہے جو اظہاری دباؤ کے تحت اور بھی پر کشش اور نشاط انگیز ہو گیا ہے۔
رولاں بارتھ جو PLEASURE OF TEXT کا بھی مصنف ہے، کہتا ہے:
"IS NOT THE BOY'S MOST EROTIC ZONE THERE
WHERE THE GARMENT LEAVES GAPS"
اس کا لفظی ترجمہ مشکل ہے، یعنی کیا بدن کے وہ حصے جہاں ملبوس
انھیں ذرا سا کھلا چھوڑ دیتا ہے، زیادہ جاذبِ نظر نہیں ہوتے؟ یا نگاہ وہاں سے
ہٹتی نہیں، کیوں؟ یعنی جمالیاتی حظ ونشاط کا مقام وہ جگہ ہے جہاں بدن لباس
سے جھانکتا ہے، یا جیسے بخیہ اُدھڑ جائے اور جوشِ نمو سے بدن جھانک اُٹھے۔
فیض کے یہاں آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ کے تحت یہ بخیہ اکثر وبیشتر اُدھڑ جاتا
ہے، جمالیاتی بدنیت جھانکنے لگتی ہے اور خود فیض اس کی نشاط انگیزی سے مسرور
ہوتے ہیں۔ یہ 'موجودگی' کے نمایاں ہوجانے یا 'خاموشی' کے بولنے کا عمل
ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو فیض دلِ وحشی کی وحشت سامانیوں کا اس قدر ذکر نہ کرتے:

تعزیرِ سیاست ہے، نہ غیروں کی خطا ہے
وہ ظلم جو ہم نے دلِ وحشی پہ کیا ہے

گویا 'بورژوا' جمالیاتی پیرایوں اور طور طریقوں کے دبنے اور دب
کر ابھرنے کا عمل اپنی ایک کیفیت رکھتا ہے، اور اسی سے اس لطف واثر،

دلآویزی بالیدگی اور رچاؤ اور ترفع کی شیرازہ بندی ہوتی ہے جس کے لیے فیض مشہور ہیں، اور بلاشبہ جو فیض کی مقبولیت کے دائرے کو وسیع کرتا ہے۔ یہ جمالیاتی فشار تغزل کی کیفیتوں سے مل کر جس حسیاتی چمنستانِ بوقلموں کی آبیاری کرتا ہے اور اس سے معنی در معنی کی جو کیفیت پیدا ہوتی ہے، اور جس سے پس ساختیاتی (PLURALITY OF TEXT) کی رو سے الگ بحث کی جا سکتی ہے، لیکن یہاں وہ مقصود نہیں ہے بلکہ آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ اور جمالیات کی عدم مطابقت جس سے متن کی بدنیت ملبوس کے بخیے سے جھانکنے لگتی ہے، اور بھرپور جمالیاتی اظہار میں اپنا الگ (RESOLVE) پانے کے لیے مضطرب نظر آتی ہے۔ فیض نے جس غزل میں اپنی 'طرزِ فغاں' کا اور اس کے 'گلشن میں طرزِ بیاں ٹھہرنے' کا ذکر کیا ہے اُسی غزل میں 'دستِ صیاد' اور 'کفِ گلچیں' کے جبر کا اشارہ بھی موجود ہے، یعنی جبر کے سلسلوں کے باوجود 'بوئے گل ٹھہری نہ بلبل کی زبان ٹھہری ہے'۔ بات توقعات کے پلٹنے کی ہے، یہی شعر جو سیاسی جبر یا ظلم و استبداد کے خلاف ہے، آئیڈیولوجی کے جبر کی شان میں بھی پڑھا جا سکتا ہے، یعنی آئیڈیولوجی خواہ کتنی طاقتور کیوں نہ ہو، اور جمالیات بھلے ہی 'بورژوا' قرار دی جائے، جمالیات کا اپنا ایک تفاعل ہے۔ شاعری کرنا ہے تو جمالیات کو تسلیم کرنا ہی ہوگا جو شاعری میں شعریات کے اصولوں کا نتیجہ ہوتی ہے، ورنہ شاعری ہی سے ہاتھ دھونا پڑیں گے کیونکہ دست صیاد یا کفِ گلچیں لاکھ چاہے، بوئے گل اور بلبل کی زباں ٹھہرے نہیں ٹھہر سکتی، اور جبر کیا جائے تو بخیہ ادھڑنے لگتا ہے، 'خاموشی' بولنے لگتی ہے، اور 'خاموشی' ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے۔"

یہی کچھ صورت حال، منٹو کے افسانوں کی اُن تعبیرات میں موجود ہے جن کی توضیح نارنگ صاحب نے اپنے بعض مضامین میں کی ہے۔ نارنگ صاحب کی تنقید میں مصنف، یا متن کی اہمیت پر جو مباحث ہیں، ان سے ادب کی ابدیت کے چراغ روشن ہوتے ہیں اور مفہوم کی شاہراہوں کو وسعت میسر آتی ہے۔ اکثر و بیشتر ان کی تنقید معنی کے اسی رُخ کو سامنے لاتی ہے جو مدرسانہ تنقید میں یا تو نظر انداز ہو گیا ہے یا دب گیا ہے۔ ان

کے یہاں تنقید کا نظریہ نہیں بلکہ فن پارہ یا تخلیق کا عمل فوکس میں رہتا ہے۔ وہ تھیوری کے آدمی ہوں گے، لیکن تنقید میں وہ فن پارے کے آدمی ہیں، وہ متن کا تجزیہ کر کے اس کی روح سے ہم کلام ہو جاتے ہیں۔ اس اعتبار سے وہ عملی تنقید کے آدمی ہیں جو فن پارے کی بات کرتی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو نارنگ صاحب کیوں کہتے کہ منٹو کے بارے میں یہ 'دھارنا' غلط ہے کہ منٹو جنس نگار ہے۔ منٹو تو عورت کی روح کی کراہ، اس کے دکھ درد، اس کی ممتا کا فنکار ہے۔ نارنگ صاحب کے لفظ ہیں:

منٹویات کی یہ ستم ظریفی خاصی دلچسپ ہے کہ منٹو کے ان 'بدنامِ زمانہ' کرداروں کو منٹو کی زندگی میں تو غلط سمجھا ہی گیا، منٹو کی موت کے بعد بھی ان کو ٹھیک سے سمجھا نہیں گیا۔ اس عدم تفہیم کی وجوہ الگ الگ ہو سکتی ہیں لیکن نوعیت ایک ہے۔ یعنی جب تک منٹو زندہ رہا، مخالف برائے ذہنی تعصب تھی اور کون سی ذلت و رسوائی و ملامت و بدنامی ہے جو منٹو کے حصے میں نہ آئی اور کون سی گالی ہے جو منٹو کو نہ دی گئی۔ منٹو کی زندگی میں اس کے بارے میں جو لکھا گیا، زیادہ تر سطحی اور صحافیانہ ہے۔ انتقال کے بعد رویہ بالکل بدل گیا، لیکن اگر پہلے یکسر تنقیص تھی تو بعد کا انداز یکسر تعریفی و تقریظی ہے۔ یعنی اگر پہلے کلی تخالف و تردید ہے تو بعد میں مبالغہ آمیز تعریف و تحسین ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر پہلا رویہ سراسر جذباتی اور غیر ادبی تھا تو دوسرا رویہ بھی اتنا ہی غیر ادبی اور غیر تخلیقی ہے۔ فقط زاویہ بدل گیا ہے نوعیت وہی ہے یعنی تنقیص بھی سراسر جذباتی تھی اور تحسین بھی سراسر جذباتی ہے۔ گویا نہ پہلے رویے کی نوعیت ادبی ہے، نہ اُس کی بنیاد سخن فہمی یعنی تفہیم و تجزیے پر ہے اور نہ اس کی۔ دونوں جگہ شدت کی کارفرمائی ہے اور جہاں شدت ہوگی وہاں یا تو کلی تنقیص ہوگی یا کلی توثیق، ادبی تنقید بیچ سے غائب ہو جائے گی، بالخصوص وہ تنقید جو معاملات سے معروضی فاصلہ چاہتی ہے اور متن کی گہری قرأت پر مبنی ہوتی ہے۔ منٹو کی موت کے بعد گویا زاویہ یکسر بدل گیا، پہلے یکسر نفرت تھی تو بعد کو احساسِ مظلومیت اور جذبۂ ترحم، اور وہی جو پہلے مذموم و مقہور تھا، راتوں رات مقدس و متبرک ہو گیا اور اس کی عظمت کا قصیدہ پڑھا جانے لگا۔ چنانچہ منٹو کے

بعد کی تنقید میں جنس کی خرید وفروخت اور طوائفوں رنڈیوں اور کسبیوں کا ذکر بطور فیشن و فارمولے کے ہونے لگا۔ پہلے اگر یہ معیوب تھا تو اب یہ مستحسن سمجھا جانے لگا۔ پہلے یہ فحاشی و عریانی کی ذیل میں آتا تھا تو اب اس میں خود ترحمی و تفاخر کا جذبہ شامل ہو گیا۔ دوسرے لفظوں میں جتنا غلط یہ پہلے تھا اُتنا غلط یہ بعد میں بھی رہا۔ موت سے پہلے کا منٹو فحش نگار تھا، بعد کا منٹو فقط کوٹھوں، رنڈیوں، دلالوں اور بھڑووں کا فنکار بنا دیا گیا، اُس کے تخلیقی درد و کرب، اس کے باطنی اضطراب، اس کے اتھاہ دکھ، اور اس کے گہرے الم پر جیسی توجہ ہونا چاہیے تھی، وہ کلی استرداد اور کلی ایجاب کے ان غیر ادبی جذباتی رویوں میں کہیں دب کر رہ گئی۔ اس بات پر توجہ بہت کم کی گئی کہ منٹو نے بار بار حقیقت پر زور کیوں دیا ہے کہ ''ہر عورت ویشیا نہیں ہوتی لیکن ہر ویشیا عورت ہوتی ہے۔''

(''عصمت فروش'' ص ۹۲)

اُس کا کہنا ہے ''کوئی وقت ایسا بھی ضرور آتا ہوگا جب ویشیا اپنے پیشے کا لباس اتار کر صرف عورت رہ جاتی ہوگی۔'' لیکن عام انسان جو کوٹھے پر جاتا ہے اس کو عورت سے سروکار نہیں فقط جنس سے سروکار ہوتا ہے: ''ویشیا کے کوٹھے پر ہم نماز یا درود پڑھنے نہیں جاتے۔ ہم وہاں اس لیے جاتے ہیں کہ وہاں جا کر ہم اپنی مطلوبہ جنس بے روک ٹوک خرید سکتے ہیں۔'' (''سفید جھوٹ'' ص ۷۳) لیکن جو چیز منٹو کے تخلیقی ذہن میں اضطراب پیدا کرتی ہے وہ خریدی اور بیچی جا سکنے والی جنس نہیں بلکہ انسانی روح کا وہ درد و کرب ہے جو جسم کو بکاؤ مال بنانے سے پیدا ہوتا ہے، یعنی انسانی عظمت کا سودا، اور بے بسی اور بے چارگی کا گھاؤ جو وجود کو کھوکھلا اور زندگی کو لغو بنا دیتا ہے۔ مال کے دام تو لگائے جا سکتے ہیں، انسانی روح کی عظمت کے دام نہیں لگائے جا سکتے۔ منٹو شدید افسوس کا اظہار کرتا ہے کہ ہماری تہذیب کا ایک رُخ یہ بھی ہے کہ ''بعض لوگوں کے نزدیک عورت کا وجود ہی فحش ہے۔ دنیا میں ایسے اشخاص بھی ہیں جو مقدس کتابوں سے شہوانی لذت حاصل کرتے ہیں۔'' (تحریری بیان متعلقہ ''دھواں'' ص ۲۲) منٹو سوال اٹھاتا ہے کہ اگر ایسا ہوتا تو

پھر خدا عورت کو خلق ہی کیوں کرتا، کیونکہ خدا سے کوئی ناپاک کام تو سرزد نہیں ہو سکتا۔ منٹو کو اس ضابطۂ اخلاق سے چڑھ تھی جو مرد اور عورت کے لیے دوہرے معیار وضع کرتا ہے۔

منٹو نے ایک موقع پر کہا تھا ''میں ہنگامہ پسند نہیں۔ میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں ہیجان پیدا کرنا نہیں چاہتا۔ میں تہذیب و تمدن اور سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔ میں اسے کپڑے پہنانے کی بھی کوشش نہیں کرتا۔ یہ میرا کام نہیں، درزیوں کا کام ہے۔'' (ادب جدید، ص ۵۳) منٹو کے فن کا یہ پہلو معمولی نہیں کہ رنڈیوں کی کہانیاں بنتے ہوئے منٹو بار بار اُن کے جسم سے ہٹ کر ان کی روح کا نظارہ کراتا ہے۔ منٹو کا محرک بہر حال جسم و جمال یا لذت کاری نہیں، بلکہ روح کی ویرانی و بے سروسامانی ہے یا وہ سونا پن اور سناٹا جو روح میں ہول پیدا کرتا ہے اور جہاں موت کا آسیب لہراتا رہتا ہے۔ منٹو دراصل کرونا اور ممتا کو تخلیقی زبان دیتا ہے.......''

نارنگ صاحب کے دو مزید اقتباسات سے میں اپنی بات کو پورا کرنا چاہوں گی۔
نارنگ صاحب نے مرزا رفیع سودا کے شعر:

چمن میں صبح جو اُس جنگجو کا نام لیا
صبا نے تیغ کا آبِ رواں سے کام لیا

اور میر کے ایک شعر:

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو اپنے تھام تھام لیا

پر تقابلی نظر ڈالتے ہوئے میر کے شعری اسلوب، طرزِ گفتار، جوہرِ ذاتی اور تخلیقی اپج کے حوالے سے جو نکات بیان کیے ہیں، وہ تنقید کی ایک مختلف اور نئی سمت کی نشان دہی کرتے ہیں:

''شعر میں معنویت، تصویریت، کیفیت سب لفظوں ہی کے ذریعے پیدا ہوتی ہے اور زبان کا تخلیقی استعمال ہی شاعر کی اپج فطری جوہر، جوشِ جذبات اور زورِ تخیل کی بنیادی کلید فراہم کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو اس مطلع میں میر کی فطری افتاد نے ان کے لہجے کو کس طرح یکلخت سودا سے الگ کر دیا ہے۔

اسلوبیات کی معمولی مدد سے (جس کا نام آتے ہی کمر میں تکیے لگا کر انشا پردازی کرنے والے نام نہاد نقادوں کی نیندیں اچاٹ ہو جاتی ہیں) اس بارے میں کیسی مدد مل سکتی ہے۔ سودا کے شعر میں چمن، صبح، جنگجو، صبا، تیغ، آب، کام کیا ہیں؟ یہ سب اسم ہیں۔ پورا مصرع اسما کا مجموعہ ہے۔ اب میر کا مطلع دیکھیے۔ علاوہ لفظ نام کے جو دونوں شعروں میں مشترک ہے، سارے شعر میں صرف ایک اسم ہے، دل ستم زدہ، اور شعر کا پورا معنیاتی نظام اسی ایک اسم کے گرد گھومتا ہے۔ اس سے معنی کی ترسیل اور کیفیت پیدا کرنے میں جو مدد ملتی ہے، اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ بادی النظر میں محسوس یہی ہوتا ہے کہ میر نے بول چال کی زبان استعمال کی ہے اور اس کا اعادہ ہماری میریات کی پوری تنقیدی روایت میں ہوتا رہا ہے۔ حالانکہ اس سے زیادہ غلط بات میر کے اسلوبِ شعر کے بارے میں کہی ہی نہیں جا سکتی اور اس سے بحث آگے آئے گی کہ میر کی زبان محض بول چال کی زبان نہیں ہے۔ اس میں شک نہیں کہ میر کا صرفی اور نحوی ڈھانچہ عام اردو کا ہے۔ لیکن لفظوں کے تیور الگ ہیں۔ متعدد اسلوبیاتی امتیازات کے باعث میر کا لہجہ ایسی شدید انفرادیت رکھتا ہے کہ میر کا شعر پڑھتے یا سنتے ہی فوراً محسوس ہوتا ہے کہ یہ لہجہ دوسروں سے الگ ہے۔"

اسی طرح فکشن کی تنقید کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے ان کا مضمون 'بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں' جس میں انھوں نے 'گرہن' اور 'ایک چادر میلی سی' کا عالمانہ اور عارفانہ تجزیہ کرتے ہوئے بیدی کے تخلیقی عمل کے حوالے سے لکھا ہے:

"وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا اور اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ تعمیر کیا 'گرہن' ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جسے عرف عام میں عورت کہتے ہیں اور جسے مرد اپنی خودغرضی اور ہوسناکی کی وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے درپے رہتا ہے۔ ہولی ایک نادار، بے بس اور مجبور عورت ہے۔ اس کی ساس راہو ہے اور اس کا شوہر کیتو جو ہر

وقت اس کا خون چوسنے اور اپنا قرض وصول کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ ہولی
کی سسرال سے مائیکے بھاگ نکلنے کی کوشش گرہن سے چھوٹنے کی مثال ہے۔
لیکن چاند گرہن سے سماجی جبر کا گرہن کہیں زیادہ اٹل ہے۔"

بیدی کے اوپر لکھا گیا یہ مضمون اردو فکشن کی تنقید کی تاریخ میں ایک نئے موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں نارنگ صاحب کی گہری تنقیدی بصیرت اور مفکرانہ ژرف نگاہی جھلکتی ہے۔ اس طرح انتظار حسین، بلراج مین را، سریندر پرکاش، سلام بن رزاق، محمد منشا یاد اور دیگر کہانی کاروں کے فکشن پر نیز فلم کار گلزار پر انھوں نے جو تجزیاتی، تنقیدی مضامین لکھے ہیں وہ اپنی نوعیت کے لحاظ سے منفرد اور مختلف ہیں۔

پاکستان کے ممتاز ادبی دانشور ضمیر علی بدایونی کی کتاب پڑھتے ہوئے میں ایسے مرحلے پر چونک اٹھی جہاں نارنگ صاحب کو اپنے ناتواں کاندھوں پر جگن ناتھ کا رتھ کھینچتے ہوئے بیان کیا گیا تھا۔ پھر خیال ہوا کہ یہ تو بہت بھاری COMPLIMENT ہے کیونکہ یہ تو میر کے لافانی شعر سے ہے جہاں میر نے عشق کو بھاری پتھر اور خود کو ناتواں کہا ہے۔ شعر ہے:

عشق اک میر بھاری پتھر ہے
کب یہ تجھ ناتواں سے اٹھتا ہے

نارنگ صاحب کے نزدیک بھی تھیوری یا عملی تنقید مدرسانہ یا غشیانہ کارزیاں نہیں بلکہ کار مشق ہے اور ضمیر علی بدایونی نے انھیں تن تنہا ایک بھاری ذمہ داری نبھانے کی داد دی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ نارنگ صاحب کی نظریاتی اور عملی تنقید نے نہ صرف اردو ادب بلکہ THE PHILOSOPHY OF LITERATURE کے وہ سربستہ راز منکشف کیے ہیں جن کی وجہ سے اردو ادب کو ایک نئی توانائی حاصل ہوئی ہے۔ جمود کے وہ صحرا جنہوں نے جدیدیت کے طوفانوں میں تخلیقی ادب کو گھیر لیا تھا، اب شکست کھا چکے ہیں۔ تخلیق کار کو مناظر اور روایتوں سے بھرپور ایسا تخلیقی معاشرہ میسر آ گیا ہے، جس میں نئی سے نئی تخلیقات جنم لے رہی ہیں۔ نئے اسالیب کو زندگی مل رہی ہے اور ادب کارواں دواں دریا، اب ایک بحر ذخار میں بدل گیا ہے۔ نئے ناموں کے ساتھ تخلیقیت کا ایک نیا جشن بپا ہے۔ تفہیم کی نئی دنیائیں سامنے آ رہی ہیں اور ادب اور فلسفۂ ادب کو نئے آسمان اور نئی زمینیں مہیا ہیں۔ وہ بار بار کہتے ہیں کہ جس نئی فکر یا مابعد جدید فضا کی میں بات کرتا ہوں وہ کسی نظریے کی غلام

نہیں ہے۔ مابعد جدید، دور تخلیق کے جشن جاریہ کا دور ہے۔

اپنے تخلیقی وجود کو ذہن میں رکھتے ہوئے میرے ذہن میں اکثر یہ خیال آتا ہے کہ لوگ غالب کو موجودہ عہد کا شاعر قرار دیتے ہیں اور اپنے دعووں میں غالب کے ایسے اشعار نقل کرتے ہیں جن کا تعلق فلسفہ وجودیت سے ہے۔ مثلاً

کوئی آگاہ نہیں باطن ہم دیگر سے
ہے ہر اک فرد جہاں میں ورق نا خواندہ

غالب کے ایسے اشعار کی تعبیر بیان کرتے ہوئے کہا جاتا ہے کہ غالب نے انیسویں صدی کے ابتدائی عہد میں ہی وہ تمام باتیں کہہ دی تھیں جو بیسویں صدی میں ہیڈگر اور سارتر نے اپنے فلسفے کے ذریعہ بیان کیں۔ فلسفے کے طالب علم کی حیثیت سے میں کہہ سکتی ہوں کہ غالب کا یہ شعر یقیناً BEING AND NOTHINGNESS کی مکمل تعبیر ہے۔ تاہم میں یہ بھی محسوس کرتی ہوں کہ غالب کی وفات ایک مقررہ تاریخ کو ہو چکی ہے اور اس شعر کا خالق اب اس دنیا میں موجود نہیں لیکن شعر موجود ہے اور زندہ ہے۔ یہاں غالب کی نفی کا مطلب یہ نہیں ہے کہ میں شعر کی فلسفیانہ معنویت سے گریز کر رہی ہوں۔

DEATH OF AUTHOR ایک نئی طرز کا سوال ہے۔ ایک نیا تصور ہے، ایک نیا فلسفیانہ عملی اور اطلاقی نقطۂ نظر ہے۔ اس لیے کہ تخلیق کی آزادی اسی شکل میں ممکن ہے، جب ہم تخلیق کار کے سوانحی حوالوں سے بلند ہو کر کسی بھی تخلیق میں مفاہیم کے زیریں دھاروں کو اور تہ نشیں تصورات کو تلاش کر سکیں۔ اُن زمینوں اور آسمانوں کا پتہ لگا سکیں جو تخلیق کی ساخت میں پیوست ہیں، نارنگ صاحب کی تحریروں میں یہی نقطۂ نظر موجود ہے۔ وہ مصنف کے سوانحی کردار کے بغیر صرف تخلیق کے ذریعہ تفہیم کی کائنات کو مرتب کرتے ہیں اور قاری کو اس میں شریک کرتے ہیں نارنگ صاحب کا یہی تنقیدی منصب ہے۔ یہ منصب صرف نئی مابعد جدید تنقید یا ادب کی نئی تھیوری یا ادب کا نیا تناظر ہی نہیں، ایک نیا عہد ہے۔ تخلیق اور تنقید کے نئے معنی خیز رشتوں کا۔ ان رشتوں کی ہم نوائی میں میں خود اپنا تخلیقی سفر جاری رکھنا چاہتی ہوں اور چاہتی ہوں کہ میری ہر نظم، میری اپنی بھی ہو اور نارنگ صاحب جیسے سچے ناقدوں کے وسیلے سے دوسروں کی بھی بن سکے۔ یہ مسئلہ ادب کی لامحدود اور ہمہ جہت زندگی کا ہے۔ اس زندگی کی بشارت ہمیں نارنگ صاحب کی تنقیدات سے مل رہی

ہے، کیونکہ نئی ادبی تھیوری کے موید ہوتے ہوئے بھی وہ نظریوں کے جبر اور ہدایت ناموں کے خلاف ہیں۔ ہماری تخلیق اور ہمارے پڑھنے والے یکسر آزاد ہیں اور ادب آزادروی کی راہوں پر آگے بڑھ رہا ہے۔ یہ وہی نیا فکری آسمان ہے جو میرے باطنی اور ظاہری منظر نامے پر قائم ہے اور میں اسے قائم ودائم دیکھنا چاہتی ہوں۔

اس تمام آزادہ روی کی تائید کے لیے اس مضمون کے اختتام پر اپنی ایک نظم کا یہ اقتباس شامل کرنا ضروری سمجھتی ہوں۔

مجھ سے جب بھی نظم
ملنے آتی ہے
آرتی اُتار کر سواگت کرتی ہوں اُس کا
سب سے اونچی سیڑھی پر بٹھا کر دِل کی
دیر تک نہارتی رہتی ہوں اُسے
تھوڑے سُن کے بعد
دیر تک اُس کی چٹیا
گوندھتی ہوں
ٹانک دیتی ہوں پھر
موگرے کا ایک ننھا سا مہکتا پھول اُس میں
پھر اپنے وجود کے
کسی کونے سے تھوڑا سا صندل نکال کے
بنا دیتی ہوں چاند اُس کے ماتھے پر
اور اُس کے ہونٹوں پر اپنے خیال کے
گرم گرم ہونٹ رکھ کر جلا کر راکھ کر دیتی ہوں انہیں
اب میں کنٹھ کی طرف مڑتی ہوں
اب تک جو منوں زہر پیا ہے میں نے
وہ سارے کا سارا زہر
کنٹھ میں بھر دیتی ہوں اس کے......

اس کے بعد کا علاقہ ....

اس علاقہ میں نظم اور میں دونوں کب تک رہتے ہیں

کوئی نہیں جانتا!

.....لیکن ایک دن اچانک موسم تبدیل ہوتا ہے

نیند سے ایک بھور، جاگتی ہوں جب

لگتا ہے نظم مجھے چھوڑ کر چلی گئی ہے

اب وہ مجھے کب ملے گی

نہیں معلوم!

لیکن ہاں مجھے امید ہے کہ وہ ان منوں سے ضرور مل رہی ہوگی

جو من، ناگ ناگن کی طرح ہوتے ہیں

تبھی تو یہ نظم ان کے کنٹھوں میں بیٹھ کر

منی بن جاتی ہے!

میرے خیال میں یہی اطلاقی تنقید کی پری بھاشا ہے اور نارنگ صاحب اس پری بھاشا کے شنکر و کوزہ گر ہیں۔

O

''جدید افسانہ نگار محض کسی لمحاتی احساس یا کسی جذبہ کی شدت کے بیان کے لیے علامتوں کا استعمال نہیں کرتا یعنی یہ کہ جدید افسانے میں علامت سازی محض مرصع سازی کا فن نہیں بلکہ کامیاب علامتی افسانوں میں ہر علامت زندگی کی کسی نہ کسی کٹھور سچائی کا بیان کرتی ہے۔''

——— گوپی چند نارنگ

شہزاد انجم

بے مثال مقرر: گوپی چند نارنگ

پروفیسر گوپی چند نارنگ کو قدرت نے بے پناہ صلاحیتوں سے نوازا ہے۔ اُردو دنیا میں اُن کی علمیت، بصیرت، دانشوری کے چرچے عام ہیں۔ ادبی تھیوری پر اُن کے لکھے فلسفیانہ و عالمانہ مقالات کو اُردو ادب میں ایک خاص درجہ حاصل ہے۔ انھوں نے ادب کے تقریباً سارے گوشوں پر تفصیل سے لکھا ہے۔ تنقید ہو یا تحقیق، فکشن ہو یا شاعری، مشرقی ادب ہو یا مغربی ادب، زبان کا مسئلہ ہو یا تعلیم و تدریس کے مسائل یا پھر تہذیب و ثقافت کی گفتگو، انھوں نے ہر گوشے پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اور ان کے رشحات قلم سے اُردو ادب کا دامن وسیع ہوا ہے۔ وہ مصروف ترین انسان ہیں اور اُن کی مصروفیت کی واحد وجہ اُردو زبان و ادب کی خدمت ہے۔ وہ بے حد خلوص اور لگن کے ساتھ اپنے کام میں منہمک رہتے ہیں۔ وہ اُردو زبان کے عاشق اور شیدائی ہیں۔ اس زبان سے اُن کا رشتہ عشق کا رشتہ ہے اور عشق کے اس رشتے میں وہ اپنا سب کچھ نچھاور کرنے کو تیار رہتے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی ڈاکٹر نارنگ کی علمی و ادبی خدمات کے معترف ہیں اور اس کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو قدرت کی طرف سے جو حیرت انگیز قوت کار ودیعت ہوئی ہے اور اس توانائی سے وہ علم و ادب کے جو کارنامے انجام دے رہے ہیں، ان پر محققین اور ناقدین کو رشک کرنا چاہیے۔ اتنی بے پناہ لگن سے علمی و ادبی جستجو میں مصروف رہنے والے اب اس دور میں کہاں ہیں جو گہرے اور وسیع مطالعہ و مشاہدہ کے علاوہ پٹی ہوئی لکیروں سے دُور ہٹ کر اپنے ہی ذہن سے سوچتے اور اپنے ہی دل سے محسوس کرتے ہیں۔''

ڈاکٹر نارنگ اپنی ذہانت، ذکاوت، حیرت انگیز قوت کار اور علمی نثر کی وجہ سے تو

شناخت رکھتے ہی ہیں لیکن قدرت کی طرف سے اُنہیں تقریر کا ملکہ بھی خوب خوب حاصل ہوا ہے۔ ان کی تقریر میں اُردو زبان کی شیرینی اور خوبصورتی کے ساتھ ساتھ علمی وقار اور سنجیدگی و متانت بھی پائی جاتی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ جب بھی تقریر کرتے ہیں تو سبھی سامعین کو اپنی طرف پورے طور پر متوجہ کر لیتے ہیں۔ اُن کی نظریں سبھوں سے چار ہوتی ہیں۔ اُن کے لہجے کا اُتار چڑھاؤ، چہرے، آنکھوں، ہاتھوں، ابروؤں اور پیشانی کی سلوٹوں سے بھی وہ اپنا مدعا پیش کرتے ہیں یعنی اُن کی تقریر میں اُن کی پوری BODY LANGUAGE پر نظر رکھی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ جب بھی وہ کسی بھی اہم مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہیں تو اُس میں کس طرح غرق ہو جاتے ہیں۔

ڈاکٹر نارنگ کی تقریر کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ اُن کی تقریر میں ایک عجیب روانی اور تسلسل ہے۔ وہ ایک ایک نکتے پر تسلسل اور تفصیل سے گفتگو کرتے ہیں۔ وہ اپنی تقریروں میں مثالیں اور دلائل بھی دیتے جاتے ہیں تا کہ اُن کی تقریر کی وضاحت ہو سکے۔ جب وہ تقریر ختم کر چکے ہوں اور اُسے آڈیو کیسٹ کی مدد سے کاغذ پر اُتارا جاتا ہے تو پوری تقریر ایک مضمون کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ وہ بات جو وہ چند منٹوں کی تقریر میں کہہ جاتے ہیں اُسے عام طور پر ناقدین کو لکھنے میں گھنٹوں لگ جاتے ہیں۔ صلاح الدین پرویز کے خیال میں:

> ”ڈاکٹر نارنگ کی تقریریں الفاظ کے درو بست، جملوں کی ساخت اور روانیٔ گفتار میں بھی کانٹے پر تلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تقریر و تحریر میں کم فرق ہوتا ہے۔ وہ جب تقریر کر رہے ہوں تو انداز تخاطب سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ خطاب کر رہے ہیں لیکن اگر اسے کاغذ کے ٹکڑے پر لکھ لیا جائے تو علم لسانیات اور تنقیدی فکر سے لبریز مخصوص تہذیبی تراش اور شستگی کا پُر حسن مقالہ معلوم ہوتا ہے۔“

انتظار حسین بھی پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تقریر کے حد درجہ قائل ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ”نارنگ صاحب کو قدرت نے خطاب کا جوہر بھی فیاضی سے ودیعت کیا ہے۔ یہ جوہر ادیبوں میں تو خال خال ہی پایا جاتا ہے۔ اس مخلوق کا

قلم پھرائے پھرتا ہے۔ مگر زبان قلم کا ساتھ نہیں دے پاتی، سو ان کے جوہر تحریر میں کھلتے ہیں تقریر میں دھندلا جاتے ہیں... نارنگ صاحب کے یہاں زبان اور قلم دونوں فرائٹے بھرتے ہیں۔ خطبہ واہ واہ، مقالہ سبحان اللہ۔ لاہور کے پریس کلب میں جو انھوں نے اُردو زبان کے مسئلہ پر تقریر کی وہ اس کی مثال ہے۔ اُردو کے حق میں تقریریں ہم آئے دن سُنتے پھرتے ہیں، مگر اس زبان کے مسئلے کو پورے برصغیر کے لسانی عمل کے سیاق وسباق میں اور نئے بھارت کے لسانی مسائل کے گرد و پیش میں رکھ کر جس خوش اسلوبی کے ساتھ اور جس موثر طریقہ سے انھوں نے پیش کیا، وہ اپنی مثال آپ ہے۔''

نارنگ صاحب اپنی بات کو مؤثر ڈھنگ سے پیش کرنے کا طریقہ جانتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تقریر کر رہے ہوتے ہیں تو پورے ہال میں ایک عجیب سی خاموشی طاری ہو جاتی ہے اور سبھوں کی نگاہیں اُن کی طرف اور ذہن و دماغ ہمہ تن گوش ہو جاتے ہیں۔ اُن سے محبت کرنے والوں اور اُن کی تقریر کے مدّاحوں کی بھی بڑی تعداد ہے۔ وہ کسی بھی بڑے شہر یا ملک میں تشریف لے جائیں۔ ادب کے شیدائی جوق در جوق انہیں سننے آتے ہیں۔ بہت سے ایسے لوگ جو اُردو زبان سے عشق کرتے ہیں وہ ڈاکٹر نارنگ کی خوبصورت، اور دلنشیں تقریر سُننے کے لیے بیقرار رہتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ اُردو زبان کو اس خوبصورت اور والہانہ انداز میں پیش کرتے ہیں کہ حاضرین کا جی خوش ہو اٹھتا ہے اور اُردو زبان و نارنگ صاحب کے پرستاروں میں اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ محمد یوسف ٹینگ انہیں اردو زبان کے سب سے بڑے خطیب کا درجہ دیتے ہیں اور فرماتے ہیں:

''ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اپنے زمانے کے اہم ترین اُردو ادیب اور دانشور ہی نہیں بلکہ فی زمانہ اس زبان کے شاید سب سے بڑے خطیب بھی ہیں، جس میں مولانا ابوالکلام آزاد، سید عطاءاللہ شاہ بخاری، نواب بہادر یار جنگ جیسے خطیبوں نے دادِ سخن دی تھی۔ ڈاکٹر نارنگ کے شاندار لب و لہجے، ان کے نکتہ رس ذہن اور ان کی دلچسپ مگر طاقت ور ادائیگی کے عاشق صرف ہندوستان میں ہی نہیں بلکہ ان ساری جگہوں پر موجود ہیں، جہاں اُردو سے محبت کی جاتی ہے۔ وہ پاکستان ہو یا خلیجی ملک، وہ لندن ہو یا ٹورنٹو، وہ سوویت

یونین ہو یا امریکہ ہر جگہ ڈاکٹر نارنگ کی بصیرت افروز اور دلنواز تقاریر سُننے کے ٹھٹھ کے ٹھٹھ لگ جاتے ہیں۔"

پروفیسر نورالحسن نقوی لکھتے ہیں:

"نجی گفتگو ہو، تقریر ہو یا تحریر، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی نثر سامع یا قاری کے دل کا دامن کھینچے بغیر نہیں رہتی۔ ان کی زبان میں سادگی کے ساتھ بے پناہ دل آویزی و دلکشی ہے۔ کتنا ہی مشکل موضوع ہو اور کیسا ہی پیچیدہ مسئلہ کیوں نہ ہو، وہ اپنے واضح اور روشن انداز بیان سے اسے سہل اور دلنشیں بنا دیتے ہیں۔"

خامہ بگوش اپنے کالم میں لکھتے ہیں:

"ڈاکٹر نارنگ لسانیات ہی کے نہیں لسانیات کے بھی ماہر ہیں۔ تقریر ایسی کرتے ہیں کہ وہ کہیں اور سُنا کرے کوئی۔"

ڈاکٹر نارنگ کی تقریر بڑی متوازن ہوتی ہے، وہ اہم سے اہم مسئلے پر گفتگو کر رہے ہوتے ہیں، اُنہیں اشتعال دیا جاتا ہے لیکن علمی بحث میں وہ ہمیشہ خود پر حد درجہ کنٹرول رکھتے ہیں اور کوئی بیان ایسا نہیں دیتے ہیں جس کے لیے بعد میں شرمندہ ہونا پڑے۔ میں نے اُنہیں اکثر مخالفین پر حملے کرتے، اُن کی مخالفتوں کا مدلل جواب دیتے ہوئے دیکھا اور سُنا ہے۔ وہ بے حد خوبصورتی سے طنز بھی کرتے ہیں، اشاروں میں، کنایوں میں، اشعار کے حوالے سے اپنی بات کہہ جاتے ہیں جو کہ مخالفین کے حملے کا بھرپور جواب ہوتا ہے لیکن اس عمل میں اُن کے چہرے پر ایک عجیب سی مُسکان اور اس کے بعد طمانیت دیکھی جا سکتی ہے۔ مخالفین تڑپ اُٹھتے ہیں لیکن اُن کے بے مثال اندازِ اظہار کی داد دیے بغیر بھی نہیں رہ پاتے۔ اُن کی گفتگو حد درجہ سنجیدہ اور متانت سے بھرپور ہوتی ہے۔ اشارے بلیغ ہوتے ہیں لیکن حسب موقع اُس میں شگفتگی بھی در آتی ہے جس سے محفل لالہ زار ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری اُنہیں میدانِ تقریر کا شہسوار تسلیم کرتے ہیں اور اپنے خیال کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"نارنگ صاحب تحریر کے ساتھ ساتھ میدان تقریر کے بھی شہسوار ہیں۔ ہر موقع اور ہر موضوع پر ایسی بلیغ، شگفتہ اور برجستہ گفتگو کرتے ہیں کہ

سبحان اللہ، پھر یہ بھی نہیں کہ گفتگو کے دوران میں کہیں کسی طرح کا اُلجھاؤ یا
حشو و زوائد کی صورت پیدا ہو جائے۔ جو بات کہیں گے جذبات سے معمور
لیکن ہر طرح جچی تلی اور سنجیدگی سے بھرپور۔ چنانچہ اگر وہ چاہیں تو اپنی تقریر
کے بارے میں غالب کے لفظوں میں آسانی کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ:

نہ شود گرد نمایاں زرم توسن ما

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی تحریر سائنٹفک، استدلالی، شفاف، روانی سے بھرپور اور دلکش ہے۔ اُن کے ہر جملے میں وضاحت اور قطعیت ہوتی ہے۔ اُنہیں لفظوں کے استعمال پر حد درجہ عبور حاصل ہے۔ لفظ خواہ انگریزی کا ہو، ہندی کا یا پھر کسی بھی ہندوستانی زبان کا، اگر وہ اُردو میں مروّج ہے تو ڈاکٹر نارنگ ان الفاظ کا استعمال ایسے مناسب اور متناسب مقامات پر کرتے ہیں کہ نثر بول اُٹھتی ہے اور لفظ جاگ جاتا ہے۔ اُن کی نثر میں مبالغہ آرائی اور لفاظیت نہیں ہے۔ وہ تکرار اور طوالت سے گریز کرتے ہیں۔ یہی خوبیاں اُن کی تقریر میں بھی ملتی ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ کی نثر کے بارے میں حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

''گوپی چند نارنگ اپنی تحریروں میں لفظ کی قدر و قیمت کا شعور رکھتے ہیں۔ اور یہ ایسی صفت ہے جس سے اُردو کے اکثر نقاد بالعموم عاری ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریریں تکرار، طوالت اور لفّاظی سے پاک وصاف ہیں، ان کا ذہن سائنسی اور استدلالی ہے۔ وہ تاثریت اور جذباتیت سے لاتعلق ہوکر خالص معروضی اور سائنسی بنیادوں پر ادب کو جانچتے ہیں، اور یہ بنیادیں جدید لسانیات کی فراہم کردہ ہیں۔ تاہم اُن کی ناقدانہ شخصیت شعور روایت کے علاوہ نازک جمالیاتی اور احساسی قوتوں سے بھی بہرہ مند ہے اور یہ خوبی انہیں مزاجاً فن کے جمالیاتی کردار سے ہم آہنگ کرتی ہے، اور اُن کا طرز نقد محض سائنسی اعداد شماری ہوکر نہیں رہ جاتا۔ وہ اپنے نثری اسلوب میں موقع و محل کے مطابق رنگینی طبع سے بھی کام لیتے ہیں، اسی طرح اس میں صفائی، توازن، استدلال اور بلاغت کے ساتھ طرحداری، شفافیت اور دلکشی بھی شامل ہو جاتی ہے۔''

جیسا کہ میں نے اوپر عرض کیا ہے کہ ڈاکٹر نارنگ کی تقریر میں وہی خوبیاں پائی

جاتی ہیں جو اُن کی نثر میں موجود ہیں۔ لیکن میں تقریر کے سلسلے میں یہ اضافہ کرنا چاہوں گا کہ ڈاکٹر نارنگ کے یہاں تقریر میں جو دلکشی، دلآویزی اور پیش کش کا طریقہ کار ہے وہ عہد حاضر کے تمام تر اُردو کے ادیبوں و دانشوروں سے منفرد و ممتاز ہے۔ اُن کے یہاں یہ صلاحیت خداداد ہے۔ اُن کا یہ خاص امتیاز ہے اور اُنہیں قدرت کی طرف سے ملنے والا حسین و قیمتی تحفہ جسے اُنھوں نے اپنی علمیت، دانشوری، محنت اور لگن سے حد درجہ نکھار لیا ہے یا پھر یوں کہا جائے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اُن میں چار چاند لگتے گئے ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تقریر کے بارے میں سب سے عمدہ بلیغ اور واضح رائے مجتبیٰ حسین نے دی ہے۔ اُن کا خیال ملاحظہ ہو:

> "پروفیسر نارنگ کو دیکھ کر آپ صحیح معنوں میں خوش ہونا چاہتے ہیں تو اُنہیں تقریر کرتے ہوئے دیکھیے اور استطاعت ہو تو سنیے بھی۔ میں اُن کی تقریر کا قائل ہوں اور قتیل بھی۔ جب بولنے کھڑے ہوتے ہیں تو لگتا ہے پوری اُردو تہذیب بول رہی ہے۔ لہجہ کی شائستگی و حلاوت، اس کا اُتار چڑھاؤ، استدلال کی معقولیت، لفظوں کا انتخاب، خیالات کی فراوانی، بولنے کی روانی ان سب کے امتزاج کا نام پروفیسر نارنگ کی تقریر ہے۔ ہمارے یہاں ایسے مقرر تو بہت ہو سکتے ہیں جو بولتے ہیں تو لگتا ہے پھول جھڑ رہے ہیں، پروفیسر نارنگ بولتے ہیں تو منھ سے صرف پھول ہی نہیں جھڑتے پھل بھی جھڑتے ہیں۔ یعنی جو باتیں وہ کہتے ہیں وہ کارآمد پُرمغز اور مفید بھی ہوتی ہیں۔ اُردو والوں کے حصہ میں پھول بہت آ چکے اب پھل بھی آنے چاہئیں۔ ہوا میں باتیں کرنا پروفیسر نارنگ کو نہیں آتا۔ جذباتی باتوں سے گریز کرنے کے باوجود ہر جملے پر سامعین کی تالیاں وصول کرتے جاتے ہیں۔ نہایت نپی تُلی سوچی سمجھی بات کرتے ہیں۔ وہ اپنے واضح، صاف اور کھلے ہوئے استدلال اور تنقیدی بصیرت کے ذریعے ذہن کی گرہیں کھولتے چلے جاتے ہیں۔ موضوع اُن کی تقریر میں پہنچ کر خود بخود نکھرتا سنورتا اور بنتا چلا جاتا ہے۔ لفظ اور خیال میں ایک ایسی گہری مطابقت ہوتی ہے کہ مسئلہ خود بخود حل ہونے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ گتھیاں خود بخود سلجھنے لگ جاتی ہیں۔ ان کی تقریر کو سننا بھی

ایک خوشگوار اور انوکھے تجربے سے کم نہیں۔ میں نے انہیں بعض لوگوں کی
اشتعال انگیز تقریروں کے بعد بھی خیال انگیز تقریر کرتے ہوئے سنا ہے۔
تہذیب اور شائستگی کا دامن اُن کے ہاتھ سے آج تک نہیں چھوٹا۔"

معروف عالم دین مولانا کوثر نیازی بھی ڈاکٹر نارنگ کی تقریر کو سُن کر اس سے بے حد متاثر ہوتے ہیں اور اپنے خیال کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"نارنگ صاحب کا نام تو سب نے بہت سُن رکھا تھا، لیکن ان سے
بالمشافہ ملنے اور ان کے خیالات سننے کا پہلا اتفاق تھا، مجھے اعتراف کرنا
چاہیے کہ میں نے کسی ادیب اور شاعر کی اتنی اچھی تقریر نہیں سُنی تھی۔ سیاست
دانوں، واعظوں، عوامی خطیبوں اور پارلیمانی مقرروں کی بات دوسری ہے،
اپنے اپنے میدان میں ان کی جولانیٔ طبع کا انداز جداگانہ ہے، لیکن نارنگ
صاحب نے جس شستہ اور شیریں ادبی پیرایے میں بے حد سنبھل کر صحیح اور
مناسب انتخاب الفاظ کے ساتھ اظہار خیال کیا، وہ گفتگو اور تقریر کے درمیان
کی ایک صنف بھی اور تاثیر اور ابلاغ کے لحاظ سے بلا مبالغہ منفرد۔"

موجودہ گلوبل کاری کے دور میں اُردو کا دائرہ سمٹتا اور سکڑتا جارہا ہے۔ بڑی مچھلیاں جس طرح چھوٹی مچھلیوں کو نگل جاتی ہیں اُسی طرح بڑی زبانیں بھی چھوٹی زبانوں کو نگل رہی ہیں۔ ایسے وقت میں پروفیسر گوپی چند نارنگ اپنی تحریروں، تقریروں، اور فکر انگیز استدلالی لب و لہجے سے اس زبان کی وکالت پوری دُنیا میں کرتے رہے ہیں۔ وہ اُردو زبان کی ترویج و اشاعت کے لیے حد درجہ فکر مند رہتے ہیں اور عملی اقدام بھی اُٹھاتے رہتے ہیں۔ وہ اس زبان کے ایک بڑے وکیل ہیں۔ اردو زبان کے لیے وہ ایک سفیر کا کام بھی کرتے رہتے ہیں۔ واقعی "پروفیسر نارنگ بولتے ہیں تو منھ سے صرف پھول ہی نہیں جھڑتے، پھل بھی جھڑتے ہیں۔"

باب دوم

تشکیل

گوپی چند نارنگ

نہ رکھو کان نظمِ شاعرانِ حال پر اتنے

چلو ٹک میر کو سُننے کہ موتی سے پروتا ہے

گوپی چند نارنگ

اردو ہماری زبان

اپنی زبان کس کو پیاری نہیں لگتی۔ اس بارے میں طرف داری برحق، لیکن ''سخن فہمی'' بھی ضروری ہے اردو کی زلف گرہ گیر کے ہم سب اسیر ہیں۔ اردو کے حسن وخوبی کا تذکرہ کون نہیں کرتا۔ اس کے لطف واثر اور شیرینی اور دل نشینی کی کشش کون محسوس نہیں کرتا۔ کون نہیں جانتا کہ اردو ہندوستان کی بلکہ برصغیر کی یا جنوبی ایشیا کی ایسی زبان ہے۔ جس میں اخذ وقبول کا حیرت انگیز ملکہ ہے، اور جس کا دامن طرح طرح کے پھولوں سے بھرا ہے، اور جس کی جادواثری میں ''شکوہِ ترکمانی، ذہن ہندی، نطق اعرابی'' تینوں کا ہاتھ ہے۔ کون نہیں جانتا کہ اردو نے ہند آریائی کا دودھ پیا ہے اور اسی دھرتی پر پلی بڑھی ہے۔ کون نہیں جانتا جب نئی تاریخی حقیقتیں ابھرتی ہیں تو نئے سماجی تقاضے پیدا ہوتے ہیں، اور نئی سچائیاں وجود میں آتی ہیں۔ اردو ایسی ہی ایک سچائی ہے، لسانی، سماجی اور تہذیبی سچائی جو ہندوؤں اور مسلمانوں کے صدیوں کے ساتھ اور اختلاط وارتباط سے وجود میں آئی، اُس وقت اس کا کوئی نام نہیں تھا۔ کوئی بھی سچائی جب جنم لیتی ہے، اُس کا کوئی نام نہیں ہوتا۔ سچائیوں کو نام تو اس وقت ملتا ہے جب وہ خانہ زاد ہو جاتی ہیں۔ پراکرتوں کی دھرتی سے جب نیا اکھوا پھوٹا اور اس میں عربی، فارسی، ترکی اثرات کا پیوند لگا تو اس کا کوئی بھی نام نہیں تھا۔ ہند یعنی ہندوستان کی ہر چیز ہندی تھی، فارسی یائے نسبتی کے ساتھ، اس طرح ہر زبان ہندی تھی۔ امیر خسرو نے اسے ہندوی بھی کہا اور دہلوی بھی۔ اسی زمانے میں جب راگ رنگ کی محفلوں میں اس کے نغمے سماں باندھنے لگے، تو اسے ریختہ بھی کہا گیا۔ دکن گجرات پہنچی تو دکنی اور گجری کہلائی، پھر کسی نے اردو کہا، کسی نے ہندی، کسی نے کھڑی، کسی نے ہندستانی بنیاد دو ہی ایک، راہیں الگ الگ ہو گئیں۔ نام سے کیا ہوتا ہے، لیکن یہاں نام ہی سے فاصلے بڑھے

اور دوریاں ہوتی گئیں۔ اس امر کے تسلیم کرنے میں شاید ہی کسی کو تامل ہو کہ اردو زبان ہماری پچھلی کئی صدیوں کی تہذیبی کمائی ہے۔ ایسی کمائی جس سے کوئی انصاف پسند نظریں نہیں چرا سکتا۔ تاریخ کے سیل میں جب تہذیبیں بہہ جاتی ہیں، اور نسلیں پگھل جاتی ہیں، جب چہرے کے نقوش، لباس، پہناوا، رہن سہن، طور طریقے نئی شادابیوں سے ہم کنار ہوتے ہیں، جب گل و بلبل کا رشتہ نئی رنگینیوں کی خبر دیتا ہے، جب کوئل کوکتی اور آم کے پیڑوں پر بور آتا ہے، جب دلوں کے دروازے وا ہوتے ہیں، فصل کے فاصلے ڈھل جاتے ہیں، اور وصل کے در کھلتے ہیں، ایسے میں زبان قوموں اور نسلوں کے دلوں کو جوڑنے کا کام کرتی ہے، اور محبت و یگانگت کے رشتے استوار ہوتے ہیں، تاریخ کے ایسے لمحوں میں جب تہذیب کی ہوا میں شراب کی تاثیر اور لطافت اور رس پیدا ہو جاتا ہے تو محبت کے دو بول سنانے اور قلب و روح کو سرشار کرنے کے لیے کوئی اردو زبان پیدا ہوتی ہے۔ اردو کو محض اردو کہنا، اُسے محض ایک زبان کہنا، اُسے آٹھویں شیڈول کی درجہ بندی تک محدود رکھنا، اردو کے ساتھ بے انصافی ہی نہیں، پوری ہندستانی تہذیب، ایک ہزار برسوں کی تاریخ، باہمی میل ملاپ، اور نئے ہندوستان اور اس کی تعمیر کے خوابوں اور امنگوں اور امیدوں اور دلوں کی توہین بھی ہے۔ اہل نظر جانتے ہیں کہ اردو جینے کا ایک سلیقہ، سوچنے کا ایک طریقہ بھی ہے۔ اردو محض زبان نہیں، ایک طرز زندگی، ایک اسلوبِ زیست بھی ہے، اور مشترکہ تہذیب کا وہ ہاتھ بھی جس نے ہمیں گھڑا بنایا، اور سنوارا ہے، اور وہ شکل دی ہے جسے ہم آج اپنی پہچان کی ایک منزل سمجھتے ہیں۔ درباروں سے اردو کا رشتہ بڑا معنی خیز ہے۔ اردو نے درباروں سے نہیں، بلکہ خود درباروں نے اردو سے رشتہ پیدا کیا۔ اردو اصلاً بازاروں، گلیوں، کوچوں، میلوں ٹھیلوں، جوگیوں، سنتوں، فقیروں اور صوفیوں کی زبان ہے۔ ان ہی فقیروں، سنتوں اور صوفیوں نے اسے قریہ قریہ، اور شہر شہر پھیلایا، اور سورج کی کرنوں کی طرح یہ جہاں جہاں پہنچی، آنکھوں میں بستی اور دلوں کو شاداب کرتی گئی۔ اس کی پشت پر ہمیشہ انسان دوستی، وسیع النظری اور محبت و یگانگت کا وہ تصور رہا جس سے قومیں عروج پاتی ہیں اور تاریخ میں ان کے کارناموں کے نقش جگمگاتے رہتے ہیں۔ یہی وہ زبان ہے، جس کی ملتی جلتی شکلوں میں بھگتوں، سنتوں اور صوفیوں نے توحید کے ترانے گائے۔ خواجہ معین الدین اجمیری چشتی ہوں یا حضرت بابا فرید الدین گنج شکر، حضرت نظام الدین اولیاء ہوں

یا خواجہ بندہ نواز گیسو دراز، رامانند ہوں یا تکارام، کبیر ہوں یا نانک، سینکڑوں صوفیوں، سنتوں اور اولیا اللہ نے اس زبان کی سر پر شفقت اور دعاؤں کا ہاتھ رکھا، اور مذہبوں کی ظاہر داری سے ہٹ کر باطنیت کے جوہر کو دیکھا، اور روحانیت اور سچی انسانیت کے پیغام سے لاکھوں کروڑوں انسانوں کے دلوں کو آباد کیا۔ حضرت نظام الدین اولیاء سے منسوب وہ روایت کس نے نہیں سنی کہ ایک دن جمنا کے کنارے وہ چھت پر موجود تھے، نیچے کچھ ہندو اپنے طریقے سے پوجا پاٹھ کر رہے تھے۔ معاً یہ مصرع زبان سے نکلا:

ہر قوم راست راہے دینے وقبلہ گاہے

انسانیت اور رواداری کا یہ وہ درس ہے جس سے اردو کا میخانہ ہمیشہ آباد رہا ہے۔

صدیوں کے اس تاریخی عمل میں جب کوئی محمد قلی قطب شاہ کہتا ہے:

میں نہ جانوں کعبہ و بت خانہ وے خانہ کوں
دیکھیا ہوں ہر کہاں دستا ہے تجھ مکھ کا صفا

یا جب کوئی میر کہتا ہے:

دیر و حرم کو دیکھا اللہ رے فضولی
یہ کیا ضرور تھا جب دل سا مکاں بنایا

گوش کو ہوش کے ٹک کھول کے سن شورِ جہاں
سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک

تو محسوس ہوتا ہے کہ کوئی مہتم بالشان سچائی گنبدِ افلاک کا سینہ چیرتی ہوئی ابھر رہی ہے۔ اردو کے ایوانِ شعر میں اس حقیقت کی گونج بار بار سنائی دیتی ہے:

وہی یک ریسماں ہے جس کو ہم تم تار کہتے ہیں
کہیں تسبیح کا رشتہ کہیں زنار کہتے ہیں

(ٹیک چند بہار)

دیر و مسجد پہ نہیں موقوف کچھ اے غافلو
یار کو سجدہ سے مطلب ہے کہیں سجدہ کیا

(مادھورام جوہر)

دل بہ دل آئینہ ہے دیر و حرم
حق جو پوچھو ایک در ہے دو طرف

(دیا شنکر نسیم)

اپنا تو سر جھکے ہے دونوں طرف کہ اُس کی
تصویر بت کدے میں اور ہے حرم میں خاکہ

(پیارے لال آشوب)

یا جس زبان میں غالب جیسے عظیم المرتبت شاعر کو اپنا مسلک یوں بیان کرنا پڑا:

ہم موحّد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

اُردو کی انسان دوستی کے پیچھے صدیوں کا جو فشار ہے، اُسے آسانی سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ہندوستان کے ملے جلے سماج کی شیرازہ بندی میں جس زبان کی یہ مہتم بالشان روایت رہی ہو، جس نے انسان دوستی، محبت اور یگانگت کے رشتوں کو اس طور پر مضبوط کیا ہو، اسے کسی ایک مذہب یا فرقے سے وابستہ کرنا، یا اس پر بدیسی ہونے کا الزام لگانا، یا غیر سمجھنا کہاں کا انصاف ہے۔ یہ بھی جمہوریت کے بھی خلاف ہے اور بھی ہندوستانیت کے بھی۔

ہندستانی زبانوں میں اردو، ہندی سب سے زیادہ قریب ہے اور ہندی اور اردو میں اٹوٹ رشتہ ہے۔

اس بات کو بھی اچھی طرح خاطر نشان کرنے کی ضرورت ہے کہ ہندوستان کی تمام ہند آریائی زبانوں میں اردو زبان ہندی سے سب سے زیادہ قریب ہے، اور ان دونوں میں اٹوٹ رشتہ ہے۔ اسے صدیوں کے سامراج کی سازش کہیے یا حالات کی ستم ظریفی، یا برصغیر کی سیاست کا دباؤ، کہ وہ دو زبانیں جن میں سگی بہنوں کا رشتہ ہے ان ہی دونوں میں افتراق اور عدم اعتماد کی فضا پیدا کر دی گئی۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ہم سب صدق دل سے

ہندی کا احترام کرتے ہیں۔ ہندی ہماری قومی زبان ہے، ہم ہندی کی ترقی چاہتے ہیں کیونکہ اردو کو مادری اور تہذیبی سطح پر اگر حق حاصل ہو جائے تو ہندی کی ترقی ہماری ترقی، اور ہندی کا فروغ اصلاً ہمارا فروغ ہے۔ ایک عام اندازے کے مطابق اردو کے ستر فیصدی الفاظ پراکرتوں سے آئے ہیں یعنی ہندی ہیں۔ جتنا اشتراک اردو اور ہندی کی لفظیات LEXICON صرفیات MORPHOLOGY اور نحویات SYNTAX میں پایا جاتا ہے، شاید ہی دنیا کی کسی دو زبانوں میں پایا جاتا ہو۔ اردو کی تقریباً چالیس آوازوں میں صرف چھ ایسی ہیں جو فارسی وعربی سے لی گئی ہیں باقی سب کی سب ہندی اور اردو میں مشترک ہیں خاص طور سے ہکار ASPIRATED آوازیں، پھ بھ، چھ جھ، تھ دھ، کھ گھ اپنے سادہ روپ کے ساتھ پورے سٹ کی حیثیت سے ہندی اور اردو میں موجود ہیں۔ اسی طرح معکوسی آوازیں یعنی ٹ، ڈ، ڑ اور ان کے ہکار روپ ٹھ، ڈھ، ڑھ بھی ہندی اور RETROFLEX اردو میں مشترک ہیں۔ یہ چودہ آوازیں اردو کا رشتہ پراکرتوں سے جوڑتی ہیں، اور نہ عربی میں ہیں نہ فارسی میں، گویا گنتی کی چند آوازوں کو چھوڑ کر اردو اور ہندی کے مصمتوں کا ڈھانچہ تقریباً ایک جیسا ہے۔ مصوتوں VOWELS میں تو اشتراک اس سے بھی زیادہ ہے یعنی صوتی ہم آہنگی سو فیصدی ہے۔ تفصیل کی گنجائش نہیں، مختصر یہ کہ جو دس بنیادی مصوتے اردو کے ہیں وہی ہندی کے ہیں، اور ان میں ذرہ برابر فرق نہیں۔

صرف ونحو کا یہ عالم ہے کہ کوئی جملہ بولیے ہندی میں یا اردو میں، لفظوں کا فرق ہوسکتا ہے لیکن جملے میں لفظوں کی ترتیب بالکل ایک جیسی ہے۔ تذکیر وتانیث یا روزمرے یا محاورے کا فرق کہیں کہیں جھلک دکھاتا ہے لیکن اتنا فرق تو اردو کے مختلف روپوں میں بھی مل جاتا ہے۔ جملے میں فعل کی بڑی اہمیت ہے۔ اردو فعل کا ہمارا سارا سرمایہ ہندی سے جڑا ہوا ہے، اٹھنا، بیٹھنا، کھانا، پینا، لینا، دینا، آنا، جانا، رہنا، سہنا، سونا، جاگنا، سینکڑوں ہزاروں فعل جیسے ہندی میں ہیں، ویسے ہی اردو میں۔ اردو نے بہت سے فعل عربی وفارسی سے لیے اور انھیں بھی ہندی وضع پر ڈھال لیا۔ مثلاً فرمانا، آزمانا، خریدنا، شرمانا، گزرنا، نرمانا، گرمانا، لرزنا، خرچنا، رنگنا، نوازنا، بخشنا یہ سب ہندی میں بھی استعمال ہوتے ہیں۔

محاوروں کا معاملہ بھی اتنا ہی دلچسپ ہے۔ ان کی تعداد ہزاروں تک پہنچتی ہے۔

صرف آنکھ، ناک، کان، منہ، یا ہاتھ سے بننے والے محاوروں ہی کو دیکھ لیجیے۔ آنکھ سے بننے والے محاوروں اور ترکیبوں میں سے چند ہیں:

آنکھ آنا، آنکھ اٹھانا، آنکھ لڑنا، آنکھ بچانا، آنکھ بدلنا، آنکھ بنوانا، آنکھ پتھرانا، آنکھ پھڑکنا، آنکھ پھوٹنا، آنکھ پھوڑنا، آنکھ پھیرنا، آنکھ جھکنا، آنکھ چرانا، آنکھ ہلنا، آنکھ لجانا، آنکھ لگنا، آنکھ مارنا، آنکھ ملانا، آنکھ نکالنا، آنکھیں بچانا، آنکھیں بھرآنا، آنکھیں ٹھنڈی ہونا، آنکھیں روشن ہونا، آنکھیں موند لینا، آنکھوں میں دھول ڈالنا، آنکھوں میں رات کاٹنا، آنکھوں سمانا، آنکھوں میں آنکھیں ڈالنا، آنکھوں میں پھرنا، آنکھوں میں چبھنا، آنکھوں میں چڑھنا، آنکھوں سے لگالینا، آنکھوں کا پانی ڈھلنا، آنکھوں کے آگے اندھیرا آنا، آنکھوں پر قدم لینا، آنکھوں میں لہو اترنا، آنکھوں سے اوجھل ہونا، آنکھوں سے گرجانا، آنکھیں نیلی پیلی کرنا، آنکھیں کھل جانا، آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر دیکھنا، آنکھیں چار ہونا، آنکھیں دکھانا، آنکھیں مٹکانا، آنکھوں پر بیٹھانا، آنکھوں پر ٹھیکری رکھ لینا، آنکھ اٹھا کر نہ دیکھنا، آنکھ اونچی نہ ہونا، آنکھ بند کر کے کچھ دینا، آنکھ بھر کر نہ دیکھنا، آنکھ پر پردہ پڑنا، آنکھ ٹھنڈی کرنا، آنکھ سے آنکھ ملانا، آنکھ سے لہو ٹپکنا، آنکھ کا پانی ڈھلنا، آنکھ کا کاجل چرانا، آنکھ کی پتلی کا پھرنا، آنکھ میلی نہ کرنا، آنکھ نہ جمنا، آنکھ نیچی کرنا، آنکھ اوجھل، پہاڑ اوجھل، آنکھ کا اندھا گانٹھ کا پورا، آنکھ مچولی، آنکھوں آنکھوں میں، آنکھوں کے اندھے نام نین سکھ، آنکھوں کی سوئیاں رہ گئی ہیں، آنکھوں کے ناخن تولو۔ یہ صرف ایک جھلک ہے مکمل فہرست اس سے کئی گنا بڑی ہوگی۔ اس طرح کے محاورے، کہاوتیں اور ترکیبیں ہندی اور اردو دونوں کا مشترک سرمایہ ہیں۔

اردو نے فارسی عربی الفاظ کو ہندی لفظوں کے ساتھ ملا کر سینکڑوں نئے مرکب بنائے۔ اب یہ ہندی اردو دونوں زبانوں میں یکساں رائج ہیں۔ کون ہے جو ڈاک خانہ، عجائب گھر، چٹھی رساں، گلاب جامن، جگت استاد، شرمیلا، رنگیلا، سبزی منڈی، گھڑسوار، دل لگی، گھر داماد، گھڑی ساز، تھانیدار یا لنگوٹیا یار کا استعمال نہیں کرتا۔ یا بے گھر، بے سمجھ، بے کل، بے بس، بے چین، بے ڈول، سدا بہار، دیوانہ پن، چوہے دان، کٹوردان، یا سنگھاردان سے واقف نہیں۔ یا کون ہے جس نے ''امام باڑے'' نہیں دیکھے یا ''نوچندی''

کے میلے کا ذکر نہیں سنا، یا دل لگی باز، اکڑباز، دھوکہ باز، بٹیر باز، پتنگ باز، چوسر بازی، اور پھکو بازی سے واقف نہیں۔ ہندوستانی سماج سے بھڑک دار کپڑے، بل دار دوپٹے، بیل دار پلنگ پوش اور توڑے دار یا ٹوپی دار بندوقیں ابھی غائب نہیں ہوئیں۔ فارسی عربی اور ہندی کے یہ ملے جلے لفظ، یا گنگا جمنی لفظ کتنی بڑی تعداد میں ہیں، اور اردو اور ہندی دونوں میں آج بھی کثرت سے استعمال ہوتے ہیں۔ دھاری دار، جالیدار اور پھول دار چادریں آج بھی بچھائی جاتی ہیں، اور چوڑی دار پاجامے آج بھی پہنے جاتے ہیں۔ موتی مسجد اور موتی محل آج بھی موجود ہیں اور عید ملاپ تو ہونا ہی چاہیے۔ اگر اردو اور ہندی کی کوئی بنیادی لفظیات BASIC LEXICON تیار کی جائے، تو وہ بڑی حد تک ایک ہوگی۔

کہاوتوں اور تلمیحوں میں دونوں زبانوں کا اشتراک اور زیادہ کھل کر سامنے آتا ہے، اگرچہ اردو میں اسلامی روایات کا گہرا اثر ہے، اور ہندی میں مقامی روایات کا، لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ ہندی اور اردو میں سینکڑوں کہاوتیں ایک ہی طرح کی استعمال ہوتی ہیں۔ مثلاً مفت کی شراب قاضی کو بھی حلال، لہو لگا کر شہیدوں میں شامل ہونا، گھر کی مرغی دال برابر، ملا کی دوڑ مسجد تک، دو ملاؤں میں مرغی حرام، یہ منہ اور مسور کی دال، منہ میں رام رام بغل میں چھری، آنکھوں کے اندھے نام نین سکھ، چور کی داڑھی میں تنکا، میاں بیوی راضی تو کیا کرے گا قاضی، نو سو چوہے کھا کر بلی حج کو چلی، یہ ان سینکڑوں ہزاروں میں سے چند ہیں جو اردو اور ہندی کے مشترک سرمائے کا کثرت سے استعمال ہونے والا حصہ ہیں۔ یہ اگر سچ ہے تو پھر اردو اور ہندی کی خلیج کیسی اور اردو کی حق تلفی کیوں؟

اردو نے عربی فارسی عناصر کی تہذیب کی ہے اور انھیں ہندستانی مزاج کی خراد پر اتارا ہے

اس غلط فہمی کو اب دور ہونا چاہیے کہ اردو، عربی اور فارسی کا ظلِ ثانی ہے یا اس کی اپنی کوئی آزادانہ حیثیت نہیں۔ اوپر ہم اشارہ کر چکے ہیں کہ اردو ہند آریائی زبان ہے۔ اور ہندی سے اس کا اٹوٹ رشتہ ہے۔ یہ اگر صحیح ہے تو اردو کسی بھی دوسری زبان کا نقشِ ثانی کیسے

ہو سکتی ہے؟ اردو لفظیات کا بہ مشکل ایک تہائی حصہ فارسی، عربی، ترکی سے مستعار ہے لیکن ان لفظوں کو بھی اردو نے کس طرح اپنی خراد پر اتارا، اور کس طرح انھیں اپنایا، اس کی تفصیل کی گنجائش نہیں لیکن جاننے والے جانتے ہیں کہ تہنید اور تارید کا یہ عمل صرف آوازوں کے ساتھ ہی نہیں ہوا ہے، لفظوں اور ترکیبوں کے ساتھ بھی ہوا ہے۔ طوالت کے خوف سے صرف ایک مثال دی جائے گی، اردو میں ذ، ز، ض، ظ، چار الگ الگ حرف ہیں لیکن آواز ایک رہ گئی ہے عربی میں ان چار حروف کی چار مختلف آوازیں ہیں۔ اردو میں یہ سب آوازیں ایک ہو گئیں۔ ایسا کئی دوسرے حروف کے ساتھ بھی ہوا ہے جن کی نوعیت یہ سب اردو انے کے ہندوستانی عمل کا کرشمہ ہے۔ ایسا گرامر میں بھی ہوا ہے، مثلاً ہم امیر، وزیر، فقیر کی جمع امیروں، وزیروں اور فقیروں یعنی ہندی طریقہ سے بناتے ہیں، اور ان کی مستعار جمع امرا، وزراء فقرا، بھی استعمال میں لاتے ہیں، لیکن ہر عربی فارسی لفظ پر اس قاعدے کا اطلاق نہیں ہوتا، مثلاً صندوق عربی لفظ ہے لیکن اس کی عربی جمع صنادیق ہم استعمال نہیں کرتے، اور ہمیشہ ہندی صندوقوں ہی لکھتے پڑھتے ہیں۔ اسی طرح شمس عربی میں مونث ہے، اُسے اردو میں ہندی سورج کی وضع پر مذکر بولا جاتا ہے۔ ہندیانے کے عمل کا اثر گرامر کے علاوہ معنی کی تبدیلیوں پر بہت گہرا ہے۔ مثلاً امیر کے اصل معنی حاکم یا سردار کے تھے اور غریب کے اجنبی کے، ہم ان لفظوں کو روپیہ پیسے والے اور بغیر پیسے والے کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ خفا کے معنی گلا گھونٹنا ہے، ہم ناراض ہونا کے لیے بولتے ہیں تیغ ہمارے یہاں تلوار ہے، اور ایران میں اُسترے کے معنی میں رہ گیا ہے۔ سید سلیمان ندوی نے ایک پرلطف مثال ''ظریف و متین'' کی پیش کی ہے۔ ''ظریف'' ہم اس شخص کو کہتے ہیں جس کی طبیعت میں مذاق ہو ''متین'' ہم سنجیدہ آدمی کو کہتے ہیں۔ لیکن ایک ترکی اخبار میں سید سلیمان ندوی نے ایک جوتا بیچنے والے کا اشتہار دیکھا جو کہتا تھا کہ اس کے جوتے ''ظریف و متین'' ہیں تو کیا اس کا مطلب یہ تھا کہ جوتے مذاق بھی کریں گے اور متانت سے بھی پیش آئیں گے نہیں، وہ تو یہ اعلان کر رہا تھا کہ ''ظریف'' بمعنی خوبصورت اور ''متین'' یعنی مضبوط بھی۔ آپ نے دیکھا اردو میں ان لفظوں کے معنی کہاں سے کہاں پہنچ گئے۔

یہاں اس بات کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ اردو نے دیسی اور بدیسی

عناصر میں جیسا اعتدال پیدا کیا ہے اس کی نظیر دوسری زبانوں میں آسانی سے نہیں ملتی۔ صرف روزمرہ ہی کو لیجیے۔ آتش آگ کے معنی میں استعمال ہوتا ہے لیکن ''چولہے میں آتش جلادو'' اردو میں کہا ہی نہیں جا سکتا۔ اور روزمرہ کی رو سے یہ غلطِ محض ہے۔ اردو میں ہمیشہ ''چولہے میں آگ جلادو'' یہ کہا جائے گا۔ اگر دیسی یعنی ہندی لفظ کا محل ہے تو ہندی لفظ ہی استعمال ہوگا، عربی فارسی لفظ اس کی جگہ نہیں لے سکتا۔ یہ اردو کی خوش امتزاجی کا کھلا ہوا ثبوت ہے۔ مثلاً:

اس گھر کو آگ لگ گئی گھر کے چراغ سے

میں لفظ آگ استعمال ہوا ہے، اور

دہکا ہوا تھا آتشِ گل سے چمن تمام

میں لفظِ آتش۔ ایک کی جگہ پر دوسرے کا استعمال، قطع نظر بحر کی ضرورت کے ممکن ہی نہیں۔ اردو اس معاملے میں مستعار اور ہندی لفظوں سے برابر کا سلوک کرتی ہے اور جہاں جس کا محل ہوتا ہے اُسے استعمال کرتی ہے۔ اردو کی یہ خوش مذاقی لسانی انصاف و اعتدال پر مبنی ہے، اور معمولی بات نہیں۔

اردو رسم خط بدیسی نہیں، اردو نے اس کو اپنی ضرورتوں کے مطابق ڈھالا ہے

اب مختصراً ایک نظر اردو رسم خط پر بھی ڈال لی جائے، کیونکہ بہت سی غلط فہمیاں رسم خط کی وجہ سے پھیلائی جاتی ہیں۔ اردو رسم خط میں چھتیس (۳۶) حروف ہیں، چودہ ہکار اور معکوسی آوازوں کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ ان کی وجہ سے اردو رسم خط میں جو کایا پلٹ ہوئی ہے، وہ معمولی نہیں، یعنی اردو رسمِ خط میں ایک تہائی سے بھی زیادہ حروف کا اضافہ اردو کی ہند آریائی ضرورتوں کی وجہ سے ہوا ہے۔ اردو بولتے لکھتے ہوئے ان آوازوں سے ہم بچ نہیں سکتے، لب ولہجہ، لفظوں کے بل اور سُر لہروں کا اضافہ ان سے الگ ہے۔ غرض اس رسم خط کی، جو ہم نے صدیوں پہلے اردو کے لیے لیا تھا، اردوانے کے عمل کے دوران اتنی کایا پلٹ ہو چکی ہے کہ نہ صرف اس کی اصل آوازوں میں سے بہت سوں کو

ہم نے بدل دیا ہے، بلکہ اس میں ایسی ایسی آوازوں اور علامتوں کا اضافہ بھی ہو چکا ہے، جو نہ عربی میں ہیں نہ فارسی میں، یہ حقیقت ہے کہ اردو کا ایک صفحہ تو کیا، ایک پیراگراف بھی ان آوازوں کے بغیر لکھا نہیں جا سکتا۔ مثال کے طور پر کسی اردو اخبار یا کتاب کا ایک صفحہ بھی اگر کسی ایرانی یا عرب کے سامنے رکھا جائے تو وہ اسے صحیح نہیں پڑھ سکے گا۔ اس سے انکار نہیں کہ اس رسمِ خط کو ہم نے عربی، فارسی سے لیا ہے اور مشرقِ وسطیٰ سے ہمارے ثقافتی رشتوں میں اس رسم خط سے مدد ملتی ہے، لیکن یہ بھی سچ ہے کہ یہ رسم خط اردوائے جانے کے دوران تنسیخ و توسیع کے زبردست نامیاتی عمل سے گزر چکا ہے اور خاصی حد تک بدل چکا ہے۔ چنانچہ اس کو بدیسی کہنا اور اس بنا پر ہندی اور اردو کی خلیج کو وسیع کرنا کہاں کی انصاف پسندی اور دانشمندی ہے۔ یہ رسم خط اب اردو کا رسم خط ہے، اور جس طرح دوسری ہندستانی زبانوں کے اپنے اپنے رسم خط ہیں، اور وہ ہمارے رسمِ خط ہیں، اردو رسم خط بھی ہمارا اپنا رسمِ خط ہے۔

گیسوے اُردو ابھی منت پذیرِ شانہ ہے

ہماری طرف داری صرف حق طلبی تک محدود نہیں ہونی چاہیے۔ اردو ایک زندہ زبان ہے اور زندہ زبانوں کا شیوہ ہے کہ اپنے فرائض اور ذمے داریوں پر بھی نظر رکھتی ہیں۔ ہندوستان کے بدلے ہوئے حالات میں اردو کو یکسر نئے چیلنج کا سامنا ہے۔ اردو کی ضرورتیں، اس کی الجھنیں، اور اس کے مسائل دوسری ہندستانی زبانوں سے بڑی حد تک الگ ہیں۔ ان پر ٹھنڈے دل سے سوچنے اور غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اردو کا شمار ہندوستان کی علاقائی REGIONAL زبانوں میں ہوتا ہے، لیکن اردو اس معنی میں علاقائی زبان ہرگز نہیں جیسے دوسری زبانیں ہیں، یعنی جیسے بنگال کی زبان بنگالی، گجرات کی گجراتی، یا پنجاب کی پنجابی ہے۔ اردو ایک ہندوستان گیر زبان ہے، اس کا زیادہ تر چلن وہاں وہاں ہے، جہاں ہندی کا بھی چلن ہے، کہیں کم کہیں زیادہ۔ پھر یہ کہ اردو شمالی ہندوستان میں بھی ہے، اور جنوبی ہندوستان میں بھی، کہیں یہ کشمیری کی رفاقت کا دم بھرتی ہے، کہیں مرہٹی اور گجراتی کے ساتھ مل کر چلتی ہے، کہیں تیلگو، ملیالم، کنڑ اور تامل کی انگلی پکڑتی ہے، اور کہیں پنجابی، بنگالی، اڑیہ اور آسامی کے ساتھ ہے۔ ہندوستان کا لسانی نقشہ نہایت پیچیدہ اور گھنا

ہے، اس میں زبانیں زبانوں سے اور بولیاں بولیوں سے پیوست نظر آتی ہیں۔ ہندوستان کا شاید ہی کوئی خطہ، یا ہندوستانی سماج کا شاید ہی کوئی حصہ ہو جو یک لسانی MONOLIN-GUAL ہو۔ ہندوستان کے اکثر حصے، جہاں جہاں اردو کا چلن ہے، دولسانی یا سہ لسانی BILINGUAL / TRILINGUAL ہیں اور پورا ملک دنیا کے گنجان ترین کثیر لسانی خطوں MULTILINGUAL AREAS میں سے ہے۔ یہ کثیر اللسانیت MULTILINGUA-LISM ہندوستان میں زبانوں کے باہمی تعلقات کے لیے، بالخصوص اردو جیسی غیر طبقاتی، غیر مذہبی اور غیر علاقائی، ہمہ گیر زبان کے لیے نئے نئے چیلنج پیدا کرتی ہے۔ ان تقاضوں اور مسائل کی طرف اردو دانوں نے ابھی پوری توجہ نہیں کی۔ زبانوں کی ضرورتیں وقت کے ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔ ان میں جہاں صحت و اصول اور معیار بندی پر اصرار کرنا ضروری ہوتا ہے، وہاں لفظ و معنی کی نئی تخلیقی سطحوں کی دریافت کرنا، اور زبان کے چلن کی نئی عمرانیاتی ضرورتوں پر نظر رکھنا بھی بے حد ضروری ہے۔ اقبال کا یہ شعر:

گیسوئے اردو ابھی منت پذیر شانہ ہے
شمع یہ سودائی دل سوزیٔ پروانہ ہے

اس تناظر میں نئے مفہوم کی خبر دیتا ہے۔ یاد رہے کہ اردو مادی زبان کے حقوق ہمیں ان خطوں میں حاصل ہو بھی جائیں، جہاں اردو کا چلن ہے، تو بھی لامحالہ ہم اپنے بچوں کو قومی زبان ہندی سے اور دوسری ہندوستانی زبانوں سے محروم رکھنا نہیں چاہیں گے۔ حقوق ملنے سے زبان کو ایک سماجی اور قومی وقار ملتا ہے، وہ اپنے گھر میں بے گھر نہیں سمجھی جاتی، وہ بے چہرہ، برباد اور بے نشان ہونے سے بچ جاتی ہے۔ اپنے چہرے کی شناخت ہو جائے تو پھر دوسرے چہروں کی شناخت کا عمل آسان ہو جاتا ہے۔ عزت سے عزت اور اعتماد سے اعتماد پیدا ہوتا ہے۔ کوئی محبت دوسری محبت کو فنا نہیں کرتی بلکہ اس کو بڑھاتی ہے۔ اردو کو حق ملے گا تو ہندی کا احترام بڑھے گا۔ سیکولرزم میں یقین، مشترک تہذیب سے وابستگی اور جمہوریت میں اعتماد بحال ہوگا۔ اتر پردیش میں برسوں سے اس نیک کام میں دیر ہو رہی ہے، بہار نے تاریخی اقدام کر کے پہل کی ہے اور ہم ان کے شکر گزار ہیں۔ اس راہ کی مشکلوں اور دقتوں کا ہمیں احساس ہے۔ اردو میں جاں بازی، جاں نثاری اور کلمۂ حق کہنے کی روایت بہت پرانی

ہے، اردو نے بادشاہی بھی کی ہے اور کوچہ و بازار کی رسوائی بھی مول لی ہے۔ دل لینا، دل دینا اور محبت میں دل جلانا بہر حال اردو کو آتا ہے۔

اردو کے کرم فرماؤں کے لیے یہ آزمائش کی گھڑی ہے، کیونکہ اردو کی تو بہر حال برسوں سے یہ حالت ہے:

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب
تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں

(اردو کی نئی کتاب، درجہ دہم، این سی ای آر ٹی، ۱۹۸۹ء)

"تحریر لکھتی ہے مصنف نہیں" سے مراد یہی ہے کہ ادب خلا میں پیدا نہیں ہوتا۔ شاعر لاکھ کہے کہ آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں، یا...صریر خامہ نوائے سروش ہے، لیکن اگر پہلے سے تحریر (یعنی ادب کے ذہنی تجریدی نظام یا شعریات) کا وجود نہ ہوتو کوئی کتنا بھی زور مارے کچھ بھی نہیں لکھ سکتا۔"

____ گوپی چند نارنگ

گوپی چند نارنگ

مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں

EVERYTHING IS POLITICAL, EVEN PHILOSOPHY AND PHILOSOPHIES. IN THE REALM OF CULTURE AND OF THOUGHT EACH PRODUCTION EXISTS NOT ONLY TO EARN A PLACE FOR ITSELF BUT TO DISPLACE, WIN OUT OVER, OTHER

ANTONIO GRAMSCI

مابعد جدیدیت کا تصور ابھی زیادہ واضح نہیں ہے، اور اس میں اور پس ساختیات میں جو رشتہ ہے، اس کے بارے میں بھی معلومات عام نہیں۔ اکثر دونوں اصطلاحیں ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں، البتہ اتنی بات صاف ہے کہ پس ساختیات تھیوری ہے، جو فلسفیانہ قضایا سے بحث کرتی ہے جب کہ مابعدِ جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورتِ حال ہے، یعنی جدید معاشرے کی تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت، نئے معاشرے کا مزاج، مسائل، ذہنی رویے یا معاشرتی و ثقافتی فضا یا کلچر کی تبدیلی جو کرائسس کا درجہ رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر کہہ سکتے ہیں: POST-MODERN CONDITION ''مابعدِ جدید حالت'' لیکن ''پس ساختیاتی حالت'' نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا پس ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے اور مابعدِ جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورتِ حال سے ہے۔ تاہم ایسا نہیں ہے کہ مابعد جدیدیت کو تھیوری دینے یا نظریانے کی کوشش نہ کی گئی ہو۔ ایسی کچھ کوششیں ہوئی ہیں اور یہ سلسلہ جاری ہے بعض مفکرین نے مابعد جدید صورتحال اور تھیوری دونوں سے بحث کی ہے، لیکن غور سے دیکھا جائے تو تھیوری کا بڑا حصہ وہی ہے جو پس ساختیات کا ہے۔ یعنی مابعدِ جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی ہیں جو

پس ساختیات کے ہیں۔ یہ معلوم ہے کہ دوسری جنگِ عظیم کے بعد جو نئی ذہنی فضا بننا شروع ہوئی تھی، اس کا بھرپور اظہار لاکاں، آلتھیوسے، فوکو، بارتھ، دریدا، دے لیوز اور گواتری اور لیوتار جیسے مفکرین کے یہاں ملتا ہے۔ گلبرٹ ادیر کا کہنا ہے کہ پس ساختیاتی مفکرین اس تبدیلی کے پہلے نقیب ہیں، یہی وجہ ہے کہ پس ساختیات میں اور مابعدِ جدیدیت میں حدِ فاصل قائم نہیں کی جاسکتی۔ چنانچہ اکثر و بیشتر پس ساختیاتی مفکرین کو مابعدِ جدید مفکرین کہہ دیا جاتا ہے، تاہم مابعد جدیدیت وسیع اصطلاح ہے جو مابعد جدیدیت کو حاوی ہے، جبکہ اس کا الٹ صحیح نہیں۔

جس طرح پس ساختیات تاریخی طور پر ساختیات کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے، اسی طرح مابعدِ جدیدیت بھی تاریخی طور پر جدیدیت کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے۔ ان دونوں کو ایک دوسرے کے تناظر میں ہی پرکھا اور جانا جاسکتا ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت کا معاملہ ذرا الگ ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت بہت کچھ 'ترقی پسندی' کے ردِعمل کے طور پر آئی جبکہ مغرب میں جدیدیت ENGLIGHTENMENT PROJECT 'روشن خیالی پروجیکٹ' کا حصہ تھی اور مارکسیت اور ہیومنزم سے الگ نہیں تھی۔ مغرب میں جدیدیت کا زمانہ پہلی جنگِ عظیم سے دوسری جنگِ عظیم تک کا ہے۔ جبکہ ہمارے یہاں اس کا زمانہ ۱۹۵۵ء کے بعد کی دوڈھائی دہائیوں کا ہے۔ مغرب کا 'روشن خیالی پروجیکٹ' انسان کی تاریخی اور سائنسی ترقی کے خواب سے عبارت تھا۔ لیکن دوسری جنگِ عظیم کے بعد یہ خواب پاش پاش ہوگیا۔ انسان نے تاریخی اور سائنسی ڈسکورس سے جو توقعات وابستہ کی تھیں، اس نے اتنے مسائل حل نہیں کیے، جتنے پیدا کردیے۔ چنانچہ بعد کے دور کو گمشدگی یا بدعقیدگی کا دور کہا جاتا ہے۔ سب سے اہم مسئلہ تو وہی تھا جس کا ذکر پہلے کیا جاچکا ہے کہ صدیوں سے چلا آرہا شعورِ انسانی کا تصور بے دخل ہوگیا، دوسرے لفظوں میں جو تصور عقلیت پسند تحریکوں اور ہر طرح کی آئیڈیالوجی کی جان تھا، اس کی بنیادیں ہل گئیں۔ مظہریاتی وجودیت نے اتنی گنجائش تو بہرحال رکھی تھی کہ انسان اگر خودآگہی سے متصف ہے اور اپنے فیصلے کے حق کا استعمال کرتا ہے تو اپنے تشخص کو پالینے پر قادر ہے، لیکن بعد کے فلسفیوں نے یہ ڈوری بھی کاٹ دی۔ ان کی رو سے شعورِ انسانی ایک مفروضۂ محض ہے جسے بوجوہ مان لیا گیا ہے۔ اسی کے ساتھ نہ صرف یہ کہ سائنسی ترقی سے انسانی مسرت کا خواب

پورا نہیں ہوا، بلکہ برقیاتی اور تکنیکی تبدیلیوں سے معاشرہ دیکھتے ہی دیکھتے میڈیا سوسائٹی یا تماشا سوسائٹی SPECTACLE SOCIETY میں بدل گیا اور نئے تجارتی طور طریقوں نے کنزیومرازم، کی ایسی شکلوں کو پیدا کر دیا جن کا تصور بھی پہلے نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اسی طرح کمپیوٹر ذہن نے علم کی نوعیت اور ضرورت کو بدل کر رکھ دیا اور علم کی ذخیرہ اندوزی اور بازیافت کے یکسر نئے مسائل پیدا کر دیے۔ ان جملہ تبدیلیوں اور نئی کلچرل فضا کا اگر کوئی اصطلاح احاطہ کر سکتی ہے تو وہ ''مابعدِ جدیدیت'' ہی ہے۔

جہاں تک ''مابعد جدیدیت'' بطور اصطلاح کے آغاز کا تعلق ہے، چارلس جینکس نے اپنی کتاب:

CHARLES JENCKS,
<u>WHAT IS POST-MODERNISM? (LONDON 1989)</u>

میں لکھا ہے کہ غالباً POST-MODERNISM کو سب سے پہلے مشہور مؤرخ آرنلڈ ٹائن بی نے اپنی شہرہ آفاق کتاب 'اے اسٹڈی آف ہسٹری' میں تاریخی ادوار کے معنی میں استعمال کیا۔ یہ کتاب ۱۹۴۷ء میں لکھی جا چکی تھی۔

فنونِ لطیفہ میں 'مابعدِ جدیدیت' کی اصطلاح سب سے پہلے آرٹ تھیوری میں رائج ہوئی، عمرانیات اور ادبیات میں اس کا چلن بعد کو ہوا۔ لیزلی فیڈلر کے یہاں مابعدِ جدیدیت کا ذکر ۱۹۶۵ء سے ملتا ہے جب کہ ادبیات کا مشہور حوالہ اِہَب حسن کی کتاب ہے:

IHAB HASSAN
<u>THE DISMEMBERMENT OF ORPHEUS : TOWARDS A POST-MODERN LITERATURE (1976)</u>

تقریباً اسی زمانے میں فرانس میں اصطلاح کا زیادہ چلن ہوا اور ڈینیل بل، بودریلا اور لیوتار نے 'مابعدِ جدیدیت' سے بطور تھیوری بحث کرنا شروع کیا۔ لیوتار کی کتاب:

JEAN-FRANCOIS LYOTARD.
<u>THE POSTMODERN CONDITION : A REPORT ON KNOWLEDGE</u> (MANCHESTER)

مابعدِ جدیدیت پر بنیادی حوالے کا درجہ رکھتی ہے۔ گی آنی وٹی موکی

<u>LA SOCIEATA TRANSPARENTE</u>

عمرانیاتی جہات سے بحث کرتی ہے۔ لیوتار کا زیادہ تر مکالمہ جدلیاتی فلسفی جرگن ہابرماس سے رہا ہے:

J. HABERMAS, MODERNITY VERSUS POSTMODERNITY, NEW GERMAN CRITIQUE, 22, 1981

R. RORTY, 'HABERMAS AND LYOTARD ON POSTMODERNITY' PRAXIS INTERNATIONAL, 4, 1, 1984

ہابرماس اور لیوتار کے علاوہ فرانسیسی نظریہ ساز دے لیوز اور گواتری، نیز امریکی مفکر فریڈرک جیمسن نے بھی مابعدِ جدید صورتِ حال سے اپنی اپنی تھیوری میں بالوضاحت بحث کی ہے۔ جس کا ذکر آگے آئے گا۔ مزید یہ کہ مدن سروپ نے اپنی کتاب:

MADAN SARUP, AN INTRODUCTORY GUIDE TO POST-STRUCURALISM AND POSTMODERNISM (ANTHENS, GEORGIA 1989)

میں آخری باب مابعدِ جدیدیت پر وقف کیا ہے۔ اگرچہ مدن سروپ کا بنیادی مسئلہ مارکسزم کا دفاع ہے تاہم فرانسیسی مفکرین کے افکار کا اس نے بالتفصیل جائزہ لیا ہے۔ ادھر اس موضوع پر لیوتار کی ایک اور کتاب بھی آئی ہے:

JEAN-FRANCOIS LYOTARD, THE POSTMODERN EXPLAINED TO CHILDREN, TRN, BY DON BARRY ET AL (TURNAROUND 1992)

اس میں لیوتار نے اپنی تھیوری کو سادہ زبان میں خطوط کی صورت میں لکھا ہے۔ گلبرٹ ادیر نے مابعدِ جدید کلچر سے بحث کی ہے۔ ادھر مابعدِ جدیدیت کی بحث CULTURAL STUDIES کے طور پر بھی جاری ہے۔ ٹیری ایگلٹن نے ایک حالیہ مضمون میں اس موضوع سے بحث کی ہے۔ ہندوستان میں شائع ہونے والی تحریروں میں نوئل سلی ون دوسروں سے بہتر ہے۔ اختصار کی خاطر ہم نے یہاں زیادہ تر لیوتار، ہابرماس، دے لیوز اور گواتری، فریڈرک جیمسن، مدن سروپ اور نوئل سلی ون سے سروکار رکھا ہے:

HUTCHEON, LINDA; POETICS OF POSTMODERNISM (ROUTLEDGE 1985)

GILBERT ADAIR, THE POST-MODERNIST ALWAYS RINGS TWICE (FOURTH ESTATE 1992)

BEN AGGER,

CULTURAL STUDIES AS CRITICAL THEORY
(FALMER 1992)

STEVEN CONNOR,
THEORY AND CULTURAL VALUE
(BLACKWELL 1992)

NOEL O'SULLIVAN, 'THE PHILOSOPHY OF POST-MODERN' I.I.C. QUARTERLY, 1992

برقیاتی ذہن: علم کا نیا طور

DATA BANKS ARE THE ENCYCLOPAEDIA OF TOMORROW; THEY ARE 'NATURE' FOR POST-MODERN MEN AND WOMEN

(LYOTARD)

دوسری جنگ عظیم کے بعد بعض بنیادی تبدیلیاں اس تیزی سے رونما ہوئی ہیں کہ دیکھتے ہی دیکھتے معاشرے کیا سے کیا ہو گئے ہیں۔ تکنالوجی اور ٹیلی مواصلات کا انقلاب اس نوعیت کا ہے کہ آج پوری دنیا، میڈیا سوسائٹی، میں بدل گئی ہے دور دراز کے معاشرے جہاں پہلے تبدیلیاں دیر میں پہنچا کرتی تھیں یا نہیں پہنچتی تھیں، یا جو معاشرے 'محفوظ' سمجھے جاتے تھے اب وہ بھی 'غیر محفوظ' ہیں اور اس انقلاب کی زد میں آ چکے ہیں۔ لیوتار نے اپنی کتاب THE POSTMODERN CONDITION میں ان تمام تبدیلیوں اور ان کے اثرات سے بحث کی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ سب سے بڑی تبدیلی علم کی نوعیت میں آئی ہے۔ کمپیوٹر معاشرے میں علم (KNOWLEDGE) کی نوعیت یکسر بدل گئی ہے۔ مابعد جدید سماج کے خصائص سے بحث کرتے ہوئے لیوتار تین امور پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہے:

(ا) پچھلے چالیس پچاس برسوں میں سائنس اور تکنالوجی میں سب سے زیادہ عمل دخل زبان اور زبان کے نظریوں کا ہے۔ کمپیوٹر برقیاتی ذہن کے لیے زبان وضع کرنا، اس زبان کے ذریعے معلومات کو جمع کرنے اور پانے کا طور، مختلف کاموں کے لیے الگ الگ پروگرام

وضع کرنا، ان کی صنعتی پیداوار، مصنوعی مشینی زبان اور مشینی ترجمہ، معلومات کی ذخیرہ اندوزی اور برقیاتی معلوماتی بنکوں کا قیام، یہ اور ایسی تمام دوسری سرگرمیوں میں زبان کا کردار مرکزی ہے۔

(۲) برقیاتی تکنالوجی کے اس انقلاب سے علم کی نوعیت میں جو تبدیلی آئی ہے اس سے علم اب اپنا جواز آپ نہیں رہا، بلکہ علم پوری طرح کمرشل قوتوں کے زیرِ سایہ آ گیا ہے۔ علم اب شخصیت کا جزو نہیں بلکہ منڈی کا مال ہے جسے خریدا اور بیچا جا سکتا ہے۔ پہلے علم کو حاصل کرنے کے لیے زندگیاں کھپائی جاتی تھیں۔ اب علم منڈی کے مال کے ساتھ MASS SCALE پر پیدا ہو رہا ہے اور صابون اور ٹوتھ پیسٹ کی طرح بکاؤ موجود ہے۔ جب چاہیں اسے خرید سکتے ہیں جب چاہیں اسے الگ کر سکتے ہیں۔ علم اب حاکم نہیں محکوم ہے۔ علم کی تصغیریت (MINIATURISATION) کے بعد اس کا کمرشل استحصال روزمرہ زندگی کا معمول بن گیا ہے۔

(۳) جیسے جیسے معاشرے مابعدِ جدید دور میں داخل ہوتے جائیں گے، علم کا وہ حصہ جو برقیاتی ذہن کو ہضم نہیں کرایا جا سکے گا یا جس کی برقیاتی تحلیل نہ ہو سکے گی وہ پچھڑ جائے گا اور ماضی کے طاق پر دھرا رہ جائے گا۔ علم جو پہلے ذہنِ انسانی کو جلا دینے یا شخصیت کو سنوارنے نکھارنے کے لیے حاصل کیا جاتا تھا، اب فقط اس لیے پیدا کیا جائے گا کہ منڈی معیشت میں اس سے منافع اندوزی کی جا سکے یا اس کو طاقت کے ہتھیار کے طور پر برتا جا سکے۔

علم بطور پیداواری طاقت

'KNOWLEDGE IS NOT NEUTRAL OR OBJECTIVE, KNOWLEDGE IS A PRODUCT OF POWER RELATIONS'

(FOUCAULT)

پچھلی کچھ دہائیوں سے کمپیوٹر زائیدہ علم ایک پیداواری طاقت (FORCE OF PRODUCTION) کی حیثیت اختیار کرنے لگا ہے۔ اس کا ایک واضح اثر کام کرنے والے طبقے پر پڑ رہا ہے۔ ترقی یافتہ ملکوں میں فیکٹری اور کارخانہ میں مزدوروں کی تعداد کم ہونے لگی ہے اور سفید کالر کارکنوں اور پیشہ ور تکنیکی کارکنوں کی تعداد میں تیزی سے اضافہ ہو رہا ہے۔ لیوتار کا کہنا ہے کہ آئندہ بین ملکی طاقت کے کھیل میں کمپیوٹر زائیدہ علم کا بڑا حصہ ہوگا اور ممکن ہے کہ قوموں اور ملکوں کی آئندہ رقابتیں اور دشمنیاں برقیاتی علم کے ذخیروں پر قادر ہونے کے لیے ہوں گی، یعنی علم گیری، ملک گیری کی طرح عالمی سطح پر ہوس کا درجہ اختیار کرلے گی۔ لیوتار یہ بھی پیشین گوئی کرتا ہے کہ ہر شے کا مدار چونکہ تکنالوجی پر ہوگا، اس لیے ترقی یافتہ اور ترقی پذیر معاشروں کے درمیان فاصلہ گھٹے گا نہیں بلکہ اور بڑھے گا۔ زیادہ اہم یہ ہے کہ طاقت اور علم ایک ہی سکے کے دو رُخ ہوں گے۔ لیوتار وٹگنسٹائین کی لسانی چالوں (LINGUISTIC GAMES) کے حوالے سے کہتا ہے کہ علم کی ہر چال طاقت کی ایک وضع کی حامل ہوگی۔ ویسے دیکھا جائے تو ہم پہلے ہی عام گفتگو میں جنگ کی اصطلاحوں کا استعمال کرتے ہیں، مثلاً (دلیل سے) حملہ کیا جاتا ہے، دھاوا بولا جاتا ہے، غنیم کو پسپا کیا جاتا ہے، منہ کی کھانا، چت کرنا، دانت کھٹے کرنا، چھکے چھڑا دینا، منہ دکھانے کے قابل نہ رکھنا وغیرہ روزمرہ کے اظہاریے ہیں۔ بقول لیوتار کمپیوٹر معاشرے میں:

TO SPEAK IS TO FIGHT

یعنی، بولنا لڑائی لڑنا ہے، عام اصول ہوگا۔ آئندہ لڑائیاں کمپیوٹر زبان کی چالوں سے لڑی جائیں گی۔ کس منزل پر کون سی چال کارگر ہوگی، اس کا فیصلہ ذہنِ انسانی نہیں، کمپیوٹر کرے گا۔

سائنسی علم اور بیانیہ

لیوتار اسی پر اکتفا نہیں کرتا، وہ علم کی دو قسمیں بیان کرتا ہے۔ ایک کو وہ سائنسی علم کہتا ہے اور دوسرے کو 'بیانیہ' (NARRATIVE) اس کا کہنا ہے کہ سائنسی علم اور بیانیہ میں تضاد و کش مکش کا رشتہ ہے اور یہ کش مکش ہمیشہ سے رہی ہے۔ بیانیہ سے لیوتار کی مراد ثقافتی روایت کا وہ تسلسل ہے جو متھ، دیومالا، اساطیر اور قصہ کہانیوں میں ملتا ہے۔ اس میں وہ فلسفے

کی روایتوں کو بھی شامل کرتا ہے۔ لیوتار کا کہنا ہے کہ 'بیانیہ' ہی سے معاشرتی کوائف و روابط، نیک و بد، صحیح و غلط کی پہچان اور ثقافتی رویوں کے معیار طے ہوتے ہیں۔ بیانیہ نہ صرف کسی بھی معاشرے میں انسانی رشتوں کے نظم و ربط کی نشان دہی کرتا ہے بلکہ فطرت اور ماحول سے انسان کے روابط کا بھی مظہر ہوتا ہے۔ کسی بھی معاشرے میں حسن' حق اور خیر کے معیار اسی سے طے ہوتے ہیں، اور عوامی دانش و حکمت بھی اسی سرچشمے کی دین ہیں۔ مختصر یہ کہ کسی بھی ثقافت میں معاشرتی کوائف و ضوابط اور معاشرتی رویوں کی تشکیل و تہذیب جس سرچشمۂ فیضان سے ہوتی ہے وہ بیانیہ ہی ہے۔

لیوتار اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتا ہے کہ باوجود سائنس اور تکنالوجی کی یلغار کے 'بیانیہ' کا وجود ضروری ہے۔ یہ دونوں متوازی حقیقتیں ہیں۔ دونوں کے علم کے اپنے اپنے طور اور وٹگنسٹائین کی اصطلاح میں اپنی اپنی 'لسانی چالیں' ہیں۔ سائنسی علوم میں جہاں ثبوت ضروری ہے' بیانیہ میں ثبوت یا دلیل ضروری نہیں۔ سائنسی روایت بیانیہ پر ہمیشہ معترض رہتی ہے، وہ بیانیہ کو نیم وحشی، نیم مہذب، قدامت پسند، پس ماندہ، توہم پرست، ظلمت شعار، جہالت شکار، مملوکیت پسند وغیرہ کہہ کر اس پر طنز بھی کر سکتی ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ خود سائنسی روایت کو اپنے استناد کی توثیق کے لیے بیانیہ کا تناظر اور حوالہ ضروری ہے۔ دوسرے لفظوں میں بیانیہ ہی وہ کسوٹی ہے جس پر سائنسی روایت کی صحت اور عدم صحت پرکھی جاتی ہے، حالانکہ سائنسی علم کی رو سے بیانیہ سرے سے علم ہی نہیں۔ یوں گویا سائنسی علم میں بیانیہ کا وجود خود بخود شامل ہو جاتا ہے۔ عالمی فکری روایتوں کو لیوتار METANARRATIVE 'مہابیانیہ' کہتا ہے۔

روشن خیالی پروجیکٹ: خواب اور شکستِ خواب

'THE CONTROVERSY ABOUT MODERNISM AND POSTMODERNISM COULD BE SEEN IN THE CONTEXT OF IDEOLOGICAL STRUGGLE. THE PORJECT OF MODERITY IS ONE WITH THAT OF THE ENLIGHTNME-NT. BUT THE POSTMODERNISTS DECLARE THAT PRO-GRESS IS MYTH'

(MADAN SARUP)

مابعد جدیدیت کا سب سے بڑا سوال یہ ہے:

HAS THE ENLIGHTENMENT PROJECT FAILED?

'کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ ناکام ہو گیا؟' اکثر مفکرین یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ جو "کلچرل موڈرن ازم" کا حصہ تھا ہمیشہ کے لیے دم توڑ چکا یا اس میں کچھ جان باقی ہے۔ یہ پروجیکٹ اٹھارویں صدی کے فلاسفہ کی امید پرور اور حوصلہ مند فکر سے یادگار چلا آتا تھا جنھوں نے انسان کی ترقی کا خواب دیکھا تھا، اور یہ عبارت تھا سائنس کی معروضی پیش رفت سے، آفاقی اخلاقیات اور قانون کی بالادستی سے اور ادب و آرٹ کی خودمختاری سے۔ توقع تھی کہ فطری اور مادی وسائل پر قدرت حاصل ہو جانے سے ذات اور کائنات کا عرفان بڑھے گا، عدل و انصاف اور اخلاق کا بول بالا ہوگا، امن و امان کا دور دورہ ہوگا، اور انسان مسلسل ترقی کرتا جائے گا۔

لیکن روشن خیالی پروجیکٹ کے خوابوں کی جو تعبیر سامنے آئی ہے وہ نہ صرف حوصلہ افزا نہیں بلکہ مایوس کن ہے۔ عملاً سائنسی تکنیکی ترقی اور جدید کاری کے ساتھ دنیا کا جو نقشہ ابھرا ہے وہ اس کا الٹ ہے جو سوچا گیا تھا۔ بظاہر آسائشوں اور سازوسامان سے بھرپور زندگی اندر سے کھوکھلی اور بے تہہ ہو چکی ہے۔ فوری نتائج، کامیابی، منافع خوری، اقتدار کی ہوس، حاوی محرکات ہیں۔ خوشی اور مسرت منڈی کا مال ہیں اور ہر شے صارفیت کے کمرشیل رنگ میں رنگ کر اپنی اصلیت سے محروم ہو گئی ہے۔ چنانچہ پس ساختیاتی مفکرین ہوں یا نئے فلسفی سب تاریخی ترقی کے سابقہ تصور کو چیلنج کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ بیشک انسان ترقی کر رہا ہے لیکن فقط کمیتی اعتبار سے، کیفیتی اعتبار سے انسان کی یا علم کی ترقی کی جو ضمانت دی گئی تھی' افسوس کہ وہ پوری نہیں ہوئی اور روشن خیالی پروجیکٹ اپنی شکست سے دوچار ہو چکا ہے۔

لیوتار کی تھیوری کی سیاسی جہت وہی ہے جو پس ساختیاتی مفکرین کی ہے۔ لیوتار کے نزدیک تاریخ کے بڑے رزمیے یا متھ دو ہیں۔ اول انسان کی آزادی و حریت کا خواب اور دوسرے علومِ انسانی کی کلی وحدت کا خواب– ان کو وہ مہابیانیہ بھی کہتا ہے۔ پہلا مہابیانیہ نوعیت کے اعتبار سے عملی سیاسی ہے جس کا آغاز انقلابِ فرانس سے ہوا۔ اس کو وہ NARRATIVE OF EMANCIPATION کہتا ہے۔ دوسرا مہابیانیہ نوعیت کے اعتبار سے فکری ہے اور اس کا آغاز ہیگل کی جرمن روایت سے ہوا۔ اس کا کہنا ہے کہ اصلاً یہ دونوں

مہابیانیے آمرانہ ہیں اور انسان کی آزادی چھیننے کے لیے کوشاں رہے ہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ انسان ان فریب خوردگیوں کے خلاف نبرد آزما رہا ہے۔ سٹالن ازم کی متھ یا مہابیانیہ یہی تھا کہ انسان سوشلزم کی طرف گامزن ہے۔ لیوتار تنبیہ کرتا ہے کہ مابعد جدیدیت میں کسی نوع کے مہابیانیہ کی کوئی گنجائش نہیں۔ مہابیانیہ خواہ فکری ہو یا سیاسی، مہابیانیہ کا اعتبار جاتا رہا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ موجودہ دور میں سائنس اور ہائی ٹکنالوجی کی ساری توجہ ایسی ایجادات پر ہے جن کی نوعیت مقصود (END) کی نہیں بلکہ ذرائع (MEANS) کی ہے۔ مستقبل کی فریب خوردگیوں کے لیے آج کے انسان کے پاس وقت نہیں۔

جیسا کہ وضاحت کی گئی جدید (ماڈرن) کی پہچان انسانی ترقی کے مہابیانیہ سے جڑی ہوئی تھی۔ یہ طلسم اب شکست ہو چکا ہے۔ مابعدِ جدیدیت کسی بھی مہابیانیہ میں یقین نہیں رکھتی، ہیگل ہو کہ مارکس، مابعدِ جدید ذہن سب کو شک وشبہ کی نظر سے دیکھتا ہے۔ مہابیانیہ یعنی بڑی فلسفیانہ روایتوں کا اعتبار جاتا رہا۔ نو کو جیسے مفکرین کُلیت پسند فکر کے اس لیے بھی مخالف ہیں کہ یہ استعماریت اور امپیریلزم کی بدترین شکلوں کے لیے راہ ہموار کرتی ہے۔ ان کا اصرار ہے کہ جدید کاری کے تمام مہابیانیہ (GRANDS RECITS) مثلاً صداقتِ مطلق کی جدلیات، انسان کی آزادی وحریت، غیر طبقاتی سماج، ترقی وخوشحالی اور امن ومسرت کا خوش کن خواب، سب پر سوالیہ نشان لگ چکا ہے۔ مارکسی مہابیانیہ متعدد مہابیانیوں میں سے ایک تھا اور غالباً سب سے اہم اور سب سے زیادہ خوش کن۔ قطع نظر اس سے کہ مابعدِ جدیدیت میں مارکس کی غیر میکانکی تعبیروں پر زور ہے اور آزاد مارکسیت و نئی تاریخیت کی بعض شکلوں سے مکالمہ جاری ہے، لیکن اس بات کی مخالفت ہے کہ مارکسیت ایک یک رنگ اور وحدانی سماج چاہتی ہے اور ایسا فقط جبر وتشدد سے ممکن ہے۔ نئے مفکرین کا اصرار ہے کہ مابعدِ جدید سماج یک رنگ اور وحدانی سماج نہیں ہو سکتا۔ آج کا سماج بوقلموں، غیر وحدانی، رنگارنگ، تکثیری اور مختلف الاوضاع (HETEROGENEOUS) سماج ہے۔ یہ وجود میں آ چکا ہے اور باقی رہے گا۔

لیکن کلیت پسند جدلیاتی مفکر جرمن ہابرماس اس خیال سے اختلاف کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ زندگی چونکہ انتشار کی زد میں آ چکی ہے، اس لیے ضروری ہے کہ علمی، اخلاقی اور سیاسی ڈسکورس ایک دوسرے کے قریب آئیں اور ان میں اشتراکِ عمل پیدا ہو۔

ہابر ماس تفرق زدہ معاشرے کے مقابلے میں ہم خیال معاشرے (CONSENSUS COMMUNITY) کی تجویز پیش کرتا ہے۔ وہ فوکو جیسے مفکرین کو نو قدامت پسند کہتا ہے، اور ان کے مقابلے پر، 'کلچرل جدید کاری' پروجیکٹ کا ہم نوا ہے۔ لیکن لیوتار اور نئے مفکرین ہابر ماس سے اختلاف کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ پہلے کے مہابیانیہ ختم ہو چکے ہیں اور ان کی جگہ لینے والا کوئی نہیں۔ سائنس، آرٹ، اخلاقیات سب کی زبانیں الگ الگ ہیں۔ سماج میں کیا ہو رہا ہے، اس کا کوئی کُلی ادراک ممکن نہیں، اس لیے کہ کوئی وحدانی مہالسان، باقی نہیں جو آج کے انتشار آشنا، بوقلموں اور کثیر المرکز سماج کی سمت و رفتار کا احاطہ کر سکے۔ غرضیکہ نئے مفکرین یہ تاثر دیتے ہیں کہ بڑے بیانیہ نہیں رہے۔ جو کچھ ہیں چھوٹی چھوٹی کہانیاں ہیں۔ یہ چھوٹے بیانیہ، اجتماعی کے مقابلے پر شخصی، عالمی کے مقابلے پر مقامی، اور کلّیت کے مقابلے پر جزویت کے حامل ہیں۔ نئے مفکرین کا خیال ہے کہ 'چھوٹے بیانیہ' ادب اور آرٹ کی آزادی اور تخلیقیت کے بہتر ضامن ہیں۔

مہابیانیہ کی گمشدگی اور اجتماعی لاشعور

'THE WORLD COMES TO US IN THE SHAPE OF STORIES. IT IS HARD TO THINK OF THE WORLD AS IT WOULD EXIST OUTSIDE NARRATIVE. ANYTHING WE TRY TO SUBSTITUTE FOR A STORY IS ON CLOSER EXAMINATION LIKELY TO BE ANOTHER STORY; IT IS A FORM OUR PERCEPTION IMPOSES ON THE RAW FLUX OF REALITY'

(FREDRIC JAMESON)

فریڈرک جیمسن کو اس بات سے اتفاق نہیں کہ مہابیانیہ ختم ہو گیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مہابیانیہ ختم نہیں ہو سکتا، مہابیانیہ کی گمشدگی کا مطلب ہے کہ مہابیانیہ زیر زمین چلا گیا ہے، اور جب بھی کوئی ایسی چیز جو ہمارے وجود کا حصہ بن جاتی ہے اور فکر و عمل کو برابر متاثر کرتی رہتی ہے' جیمسن اس دبے ہوئے مہابیانیہ کو 'سیاسی لاشعور' کا نام دیتا ہے۔ اس کی مشہور کتاب کا نام بھی یہی ہے:

THE POLITICAL UNCONSCIOUS :
NARRATIVE AS A SOCIALLY SYMBOLIC ACT
(LONDON 1981)

جیمسن کا خیال ہے کہ بیانیہ اتنا ادبی فارم نہیں جتنا یہ ایک علمیاتی زمرہ یا ساخت ہے۔ زندگی کی حقیقت ہم تک اسی زمرے میں ڈھل کر پہنچتی ہے یعنی ہم دنیا کو بیانیہ ہی کے ذریعے جانتے ہیں۔ یہ سوچنا بھی محال ہے کہ دنیا کا کوئی تصور بیانیہ سے ہٹ کر بھی ممکن ہے۔ کہانی کو کسی چیز سے بدل کر دیکھیے، غور کرنے پر معلوم ہوگا کہ وہ بھی ایک طرح کی کہانی ہے۔ دوسری یہ کہ بیانیہ میں سامنے کے معنی اور دبے ہوئے معنی میں فرق کرنا ضروری ہے، اس لیے کہ بیانیہ بیک وقت حقیقت کو پیش بھی کرتا ہے اور حقیقت کو گوارا بھی بناتا ہے، یعنی بیانیہ حقیقت کو ظاہر بھی کرتا ہے اور حقیقت کو دباتا بھی ہے۔ بیانیہ ہمارے تاریخی تضادات کو دبا کر انھیں ہمارے لیے گورا بنا دیتا ہے۔ یہ POLITICAL UNCONSCIOUS کا تفاعل ہے۔ جیمسن کہتا ہے ستم ظریفی یہ ہے کہ سیاسی لاشعور بھی فرائیڈ ہی کی اصطلاح ہے، لیکن فرائیڈ انفرادی سائیکی کے آئیڈیولوجیکل واہمے میں اس قدر گھرا ہوا تھا کہ اس کو ''سیاسی لاشعور'' کی اپنی دریافت پر غور کرنے کا موقع نہیں ملا۔ جیمسن کہتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کا تفاعل اس بات سے بھی ثابت ہے کہ انفرادی شعور بے ربط و بے آہنگ ہوتا ہے اور اس میں ارتباط اور ہم آہنگی اجتماعی سطح پر ہی ممکن ہے۔

جیمسن مشہور ماہر اقتصادیات ارنسٹ مینڈل کے ماڈل کی بنا پر حقیقت پسندی، جدیدیت اور مابعدِ جدیدیت کی درجہ بندی اقتصادیات کے حوالے سے بھی کرتا ہے۔ ۱۸۴۸ء میں بھاپ انجن، ۱۸۹۰ء میں آتش افروز انجن اور ۱۹۴۰ء کے بعد برقیاتی اور ایٹمی توانائی کا استعمال، مینڈل ان تین صنعتی منزلوں کو مارکیٹ سرمایہ داری، اجارہ دار سرمایہ داری اور کثیر قومی سرمایہ داری کے تین ادوار کا پیش خیمہ قرار دیتا ہے۔ جیمسن کا کہنا ہے کہ مابعدِ جدیدیت گویا سائنسی سطح پر برقیاتی اور ایٹمی انقلاب سے اور اقتصادی سطح پر کثیر قومی سرمایہ داری سے جڑی ہوئی ہے۔ کثیر قومی کارپوریشنوں نے اقتصادی رشتوں کی نوعیت اور حرکیت کو بدل دیا ہے۔ اس سے پہلے جن مقامات پر سرمایہ داری کی پرچھائیں بھی نہ پڑی تھی، آج وہ کثیر قومی سرمایہ داری کی زد میں ہیں، مثلاً خلا، سمندر، فطرت ہر جگہ کثیر قومی سرمایہ داری کا مہیب سایہ پھیل چکا ہے، یوں کالونیل ازم کی ایک نئی صورت کا آغاز ہو چکا ہے۔ اور اب اجتماعی لاشعور بھی اس کی زد میں ہے، کثیر قومی سرمایہ داری اور صارفیت کا کلچر برقیاتی میڈیا اور اشتہار انڈسٹری کے ذریعے اجتماعی لاشعور میں پنجے گاڑ رہا ہے، اور انسان

لامرکزیتی مواصلات کے جس نیٹ ورک میں گھر گیا ہے، اس کے طول و عرض کو ناپنے کی سکت بھی اس میں نہیں۔

مابعدِ جدید ذہن کی پہچان دو خصوصیات سے ہے۔ ایک کو جیمسن PASTICHE کہتا ہے اور دوسری کو SCHIZOPHRENIA۔ پہلی خصوصیت سے اس کی مراد ہے ماسبق کے اسالیب کی بازیافت۔ اس کا کہنا ہے کہ موجودہ دور میں سوائے اس کے چارہ نہیں کہ پہلے کے اسالیب کی بازیافت کریں۔ دوسری اصطلاح SCHIZOPHRENIA لاکاں سے مستعار ہے، جس سے مراد ہے زبان کے نظام میں داخل ہونے سے پہلے کے انسان کی حالت یعنی جب وہ آوازیں تو پیدا کرسکتا ہے لیکن مربوط کلام نہیں کرسکتا۔ یہ تکلمی نہیں نشانیاتی منزل ہے، وقت کا احساس زبان کے نظام کے ساتھ درآتا ہے، سو قبل لسانی حالت میں دائمی 'حال' کا احساس ہے جس میں نطق ہے لیکن بے ربط، پارہ پارہ تسلسل سے عاری۔ سیموئل بیکٹ اس کی بہترین مثال ہے۔

خواہش کا وفور

'THE SELF IS ALL FLUX AND FRAGMENTATION, COLLECTION OF MACHINE PARTS. IN HUMAN RELATIONSHIP ONE WHOLE PERSON NEVER RELATES TO ANOTHER PERSON. THERE ARE ONLY CONNECTIONS BETWEEN DESIRING MACHINES; FRAGMENTATION IS A UNIVERSAL OF HUMAN CONDITION'.

(DELEUZE & GUATTARI)

SCHIZOPHRENIA کی اصطلاح فرانس کے دو جید مفکرین دے لیوز اور گواتری کی فکر کا بھی حصہ ہے۔ (گواتری کا انتقال اگست ۱۹۹۲ء میں ہوا) زندگی بھر ان دونوں مفکرین نے مل کر کام کیا۔ ان کی بنیادی کتاب

GILLES DELEUZE & FELIX GUATTARI,
<u>ANTI-OEDIPUS : CAPITALISM & SCHIZOPHRENIA</u>
(NEW YORK 1977)

دراصل دو کتابوں کا مجموعہ ہے جن کا ذیلی عنوان تو ایک ہے لیکن اصل عنوان الگ الگ

ہیں۔ان میں سے پہلی کتاب ANTI-OEDIPUS ہےاور دوسری کتاب A THOUSSA-ND PLATEAUX ہے۔دے لیوز اور گواتری کی اہمیت اس میں ہے کہ ان کی ابتدائی فکر نے جن لوگوں کو متاثر کیا، ان میں بارتھ، آلتھیوسے، بودریلار، کرسٹیوا اور دریدا تک شامل ہیں، حالانکہ ان سب کے برعکس دے لیوز اور گواتری تشریحیاتی روایت سے تعلق نہیں رکھتے اور کائنات کو بطور متن دیکھنے کے رویے سے متفق نہیں۔دے لیوز اور گواتری، مارکس اور فرائیڈ کی اصطلاحوں میں بات کرتے ہیں لیکن ان کی معنویت کو پلٹ دیتے ہیں۔ان کے یہاں مرکزی اصطلاحیں دو ہیں LIBIDO خواہش اور PRODUCTION پیداوار یعنی مشین۔ان کے خیال کی تہ نشیں روکا اندازہ ان کے اس قول سے کیا جا سکتا ہے:

'انسان مشین کی خواہش میں گرفتار ہے'

یہ شخص کو سیاسی کے معنی میں اور انفرادی کو اجتماعی کے معنی میں استعمال کرتے ہیں، اس لیے کہ Libido کا تفاعل شخصی بھی ہے (شہوت) اور سیاسی بھی (طبقاتی کشمکش)۔ ان کا کہنا ہے کہ نفسِ امارہ اور سیاسی قوت ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں، اور مل کر عمل آرا ہوتے ہیں۔ مارکسزم کو یہ دونوں ''ماسٹر کوڈ'' کہتے ہیں جو تاریخ کو نجات دہندہ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ان کے بقول مارکسزم حقیقت سے جڑا ہوا نہیں بلکہ ایک نوع کی مابعد الطبیعیات ہے یا اعتقاد جو دُکھیا مخلوق کو یقین دلاتا ہے کہ ایک دن نجات ضرور ہوگی۔ دے لیوز اور گواتری مزید کہتے ہیں کہ زندگی میں تشویق اور تعقل دونوں میں کشاکش ہے۔ تعقل تشویق کو پنپنے نہیں دیتا، اس کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔لاکاں نے شعورِ انسانی کے بارے میں کہا تھا کہ شعورِ انسانی خود کار یا خود منظم نہیں یہ بے مرکز ہے۔دے لیوز اور گواتری اس نکتے کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ شعورِ انسانی تفرق آشنا ہے مشین کے پرزوں کی طرح، کوئی ایک شخص کسی دوسرے شخص سے مکمل مطابقت نہیں رکھتا۔انسانی حالت کی اصلیت بے ارتباطی اور بے آہنگی ہے۔زندگی میں کچھ بھی ممکن ہے کیوں کہ یہ ہماری خواہش ہی ہے جو حقیقت کو مطلوبہ شکل دے دیتی ہے۔دے لیوز اور گواتری، فرائیڈ اور مارکس کی زبان بولتے ہیں لیکن دراصل ان کا فلسفیانہ موقف نطشے کی جھلک رکھتا ہے۔

نطشے کا اثر

'EMPIRICAL FACTS DO NOT SEEM TO WARRANT THE BELIEF THAT HISTORY IS A STORY OF PROGRESS'

(NIETZSCHE)

غرضیکہ ساختیاتی مفکر ہوں یا مابعدِ جدید مفکر، ان سب کی فکر میں جو عنصر قدرِ مشترک کا درجہ رکھتا ہے یہ ہے کہ بہت سی باتوں میں یہ نطشے کے ہم نوا ہیں۔ مثلاً نطشے کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ تاریخ کو لازماً ترقی کا سفر نہیں کہتا۔ انسانیت کا منتہا زماں کے آخری سرے پر واقع ہو یہ ضروری نہیں، بلکہ نطشے اصرار کرتا ہے کہ تاریخ کی بلندیوں کا اندازہ انسانیت کے اعلیٰ ترین نمونوں سے کرنا پڑتا ہے جن کا تعلق مختلف زمانوں سے ہوسکتا ہے۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ جدید قدیم زمانے کے سماج سے بہتر ہو <u>(THOUGHTS OUT OF SEASON)</u> صداقت کے بارے میں نطشے کہتا ہے کہ صداقت پر کسی کی اجارہ داری نہیں ہے۔ نطشے ہمیشہ قائم رہنے والے تصور کا بھی قائل نہیں۔ وہ سسٹم یا نظام کو بھی اچھی نظر سے نہیں دیکھتا، اس لیے کہ اس سے فکر کی پرواز میں کوتاہی آتی ہے۔ نطشے کے ان خیالات کی گونج اکثر نئے فلسفیوں کے یہاں ملتی ہے، نیز مابعدِ جدید صورت حال پر اس طرزِ فکر کے اطلاق کی مختلف شکلیں بھی نظر آتی ہیں۔ فوکو تاریخیت کا سخت سے سخت احتساب کرتا ہے۔ تاریخ کا سفر تاریکی سے روشنی کی طرف ہو اس کی کوئی گارنٹی نہیں ہے۔ جو لوگ کہتے ہیں کہ انھوں نے تاریخ کا راز پالیا ہے، بقول فوکو وہ واہمے میں مبتلا ہیں کیوں کہ تاریخ غیر مسلسل اور غیر ہموار ہے۔ اسی لیے فوکو مارکسزم کا قائل نہیں۔ وہ کہتا ہے سچ کیا ہے اور جھوٹ کیا ہے اس کو ہمیشہ مقتدر طبقہ طے کرتا ہے، اور صداقت دراصل طاقت کا کھیل ہے۔ فوکو کا مشہور قول ہے کہ فقط سچ بولنا کافی نہیں ہے سچائی میں شامل ہونا ضروری ہے۔ 'دیوانگی اور تہذیب' نامی کتاب میں فوکو بحث کرتا ہے کہ کس طرح عقل معاشرے میں استبدادی کردار ادا کرتی ہے۔ بعد کے مفکرین نے فوکو کی اس سوچ سے خاصا اثر قبول کیا ہے۔ دریدا کے معنی کی طرفیں کھولنے اور صداقت کو بے مرکز ثابت کرنے میں بھی نطشے کے خیالات کی جھلک ملتی ہے۔

لیوتار بھی جو کسی زمانے میں غالی مارکسی تھا، بعد میں علی الاعلان نطشے کا ہم نوا

ہوگیا۔ یہی حال دے لیوز اور گواتری کے خیالات کا ہے۔ نئے مفکرین آمریت اور پولیس اسٹیٹ کے مآخذ کو مارکس سے قبل ہیگل کی جدلیات میں دیکھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ہیگل کے جوہرِ مطلق (ABSOLUTE SPIRIT) کے تصور سے راستہ سیدھا 'گلاگ' کو جاتا ہے۔ بیشک مارکس نے تاریخیت کو مادی بنیادوں پر استوار کیا اور 'جوہرِ مطلق' کی جگہ اقتصادی قدر کو مامور کردیا، لیکن تضادات بالآخر ایک بالاتر قوت پر منتج ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں دروازے پر پولیس کی دستک 'قادرِ مطلق' ہی کی شکل ہے جسے تاریخ کے نام پر روا رکھا گیا۔

تخلیقیت کا جشنِ جاریہ

'SUSTAINED CELEBRATION OF CREATIVITY...

وضاحت کی جاچکی ہے کہ مابعدِ جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی کے خلاف ہے، اس لیے کہ کلیت پسندی، آمریت، یکسانیت اور ہم نظمی کا دوسرا نام ہے، اور یکسانیت اور ہم نظمی تخلیقیت کے دشمن ہیں۔ تخلیقیت غیر یکساں، غیر منظم اور بے محابا ہوتی ہے۔ یہ LIBIDO 'خواہشِ نفسانی' کا نشاط انگیز اظہار ہے۔ تخلیقیت کا تعلق کھلی ڈلی آزادانہ فضا سے ہے، یہ عبارت ہے خودروی اور طبعی آمد (SPONTANEITY) سے... تخلیقیت کو میکانکی کلیت کا اسیر کرنا اس کی فطرت کا خون کرنا ہے۔ کلیت پسندی کے مقابلے پر مابعدِ جدید فکر تفرق آشنائی کو موجودہ عہد کا مزاج قرار دیتی ہے۔ مرکزیت کا تصور اسی لیے ناپسندیدہ ہے کہ کلیت کا پیدا کردہ ہے۔ تخلیقیت مائل بہ مرکز گریز قوت رکھتی ہے۔ تخلیقیت آزادی کی زبان بولتی ہے جبکہ کلیت محکومیت پیدا کرتی ہے' لیک پر چلاتی ہے، فکر پر پہرہ بٹھاتی ہے اور معنی کی راہ بند کرتی ہے۔ پس ساختیاتی فکر کی رو سے آرٹ کی خودمختاری مشکوک اسی لیے ہے کہ جب معنی کا مرکز نہیں تو کثیر المعنویت پر پہرہ کیوں کر بٹھایا جاسکتا ہے۔ نیز معنی کے تفاعل میں جوں ہی قاری (یا سامع یا ناظر) داخل ہوجاتا ہے، آرٹ کی خودمختاری ساقط ہوجاتی ہے، اس لیے کہ فقط قاری متن کو نہیں پڑھتا بلکہ متن بھی قاری کو پڑھتا ہے۔ مصنف معنی کا حکم یا آمر نہیں کیونکہ معنی قرأت کی سرگرمی اور قاری کے تفاعل کا نتیجہ ہے اور ہر متن بدلتی ہوئی ثقافتی توقعات کے محور پر پڑھا جاتا ہے۔ معنی خیزی کا لامتناہی

ہونا تخلیقیت ہی کی شکل ہے۔ لہٰذا کثیر المعنویت، بھرپور تخلیقیت، رنگا رنگی، بوقلمونی، غیر یکسانیت اور مقامیت بمقابلہ کلیت پسندی و آمریت مابعدِ جدیدیت کے نمایاں خصائص ہیں۔ ادورنو نے اس بات کو بہت پہلے محسوس کرلیا تھا کہ آواں گارد ہی موجودہ مزاج کی صحیح ترجمانی کرتا ہے کیوں کہ وہ معنیٔ وحدانی کے خلاف ہے۔ حالات کی منطق نے ثابت کردیا ہے کہ ہیگل کا ارتقائے وحدانی کا نظریہ دور تک ذہنِ انسانی کا ساتھ نہیں دیتا، اسی لیے نئے مفکرین نطشے سے زیادہ قریب ہیں۔ نطشے ہر سطح پر تخلیقیت کے 'جشنِ جاریہ' کا قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر سچی تخلیق پرانے نظم کو بدلتی ہے اسی لیے نئے کی نقیب ہوتی ہے۔ نطشے ذہن کی اس نڈر اور بیباک کشادگی پر زور دیتا ہے جو نئے کو لبیک کہتی ہے، بدلنے سے بھڑکتی نہیں اور اگر ضروری ہو تو سابقہ موقف سے ہاتھ اٹھا لینے میں بھی عار نہیں سمجھتی۔ تخلیقیت کسی ایک مقام پر رکتی نہیں، یہ ہر لحظہ جواں، ہر لحظہ جرأت آزما، ہر لحظہ تازہ کار اور ہر لحظہ تغیر آشنا ہے۔

نئی فکر کی اس بحث سے جو نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں وہ یوں ہیں:

(۱) نئی فکر کسی بھی نظام (سسٹم) کو نہیں مانتی، یہ نظام میں اسیر ہونا نہیں چاہتی، یہ سرے سے نظام کے خلاف ہے۔ ہر نظم و نسق اپنی نوعیت کے اعتبار سے استبدادی ہوتا ہے، اس لیے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہے۔

(۲) نئی فکر ہیگل کے ارتقائے تاریخ کے نظریے کے خلاف ہے۔ حقائق سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تاریخ کا سفر لازماً ترقی کی راہ میں ہے۔

(۳) انسانی معاشرہ بالقوۃ جابر اور استبدادی ہے اور استحصال فقط طبقاتی نوعیت کا حامل نہیں۔

(۴) ریاست سماجی اور سیاسی جبر کا سب سے بڑا اور مرکزی ادارہ ہے۔

(۵) سماجی، سیاسی اور ادبی ہر معاملے میں غیر مقلدیت مرجح ہے۔

(۶) کسی بھی نظام کی کسوٹی حقوقِ انسانی اور شخصی آزادی ہیں۔ یہ نہیں تو سیاسی آزادی فریبِ نظر ہے۔

(۷) مہابیانیہ کا زمانہ نہیں رہا، مہابیانیہ ختم ہوگئے ہیں یا زیرِ

زمین چلے گئے ہیں۔ یہ دور چھوٹے بیانیہ کا ہے۔ چھوٹے بیانیہ غیر اہم نہیں ہیں، یہ توجہ کا استحقاق رکھتے ہیں کیونکہ یہ تخلیقیت کو راس آتے ہیں۔

(۸) مابعدِ جدید ذہن ہر طرح کی کلیت پسندی اور عمومیت زدگی کے خلاف ہے اور اس کے مقابلے میں مخصوص اور مقامی، نیز کھلے ڈلے، فطری، بے محابا اور آزادانہ SPONTANEOUS اظہار وعمل پر اصرار کرتا ہے۔

(۹) بالعموم نئے مفکرین کا رویہ یہ ہے:

'IF MARX ISN'T TRUE THEN NOTHING IS'

ان کا کلیت پسندی، مرکزیت یا سسٹم کے خلاف ہونا، نیز کثیر المعنویت، کثیر الوضعیت، مقامیت، بوقلمونی یا سب سے بڑھ کر تخلیقیت پر اصرار کرنا اسی راہ سے ہے۔

مابعدِ جدیدیت اور پس ساختیات کی موجودہ صورتِ حال کا جائزہ لے چکنے کے بعد اب ہم تنقید کے نئے ماڈل پر توجہ کر سکتے ہیں۔ لیکن اس سے پیشتر یہ ضروری ہے کہ دریدا کا مارکسیت اور تاریخیت کے بارے میں جو موقف ہے وہ بھی نظر میں رہے، اور ایگلٹن اور دوسرے مارکسیوں نے ردتشکیل کو جس طرح انگیز کیا ہے، اس کو بھی مختصراً دیکھ لیں۔ ان مباحث سے تنقید کے نئے ماڈل کے بارے میں بعض امور کو واضح کرنے میں مدد ملے گی۔

O

گوپی چند نارنگ

مابعد جدیدیت اُردو کے تناظر میں

ہندوستان میں مابعد جدیدیت کی بحثوں کو شروع ہوئے کئی برس ہو چکے ہیں۔ لیکن اگر اُردو والوں سے پوچھا جائے کہ مابعد جدیدیت POSTMODERNISM کیا ہے تو اکثر لاعلمی کا اظہار کریں گے۔ اُردو میں یہ بحث ابھی نئی ہے، جو لوگ حساس ہیں اور ادبی معاملات کی آگہی رکھتے ہیں، ان کو اس بات کا احساس ہے کہ مابعد جدیدیت کا نیا چیلنج کیا ہے اور اُردو کے تناظر میں مابعد جدیدیت کے اثرات کے تحت پیدا ہونے والے نئے سوالات کیا ہیں۔ اس بارے میں پہلی بنیادی بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کسی ایک وحدانی نظریے کا نام نہیں، بلکہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح احاطہ کرتی ہے مختلف بصیرتوں اور ذہنی رویوں کا، جن سب کی تہ میں بنیادی بات تخلیق کی آزادی اور معنی پر بٹھائے ہوئے پہرے یا اندرونی اور بیرونی دی ہوئی لیک کو رد کرنا ہے۔ یہ نئے ذہنی رویے نئی ثقافتی اور تاریخی صورتحال سے پیدا ہوئے ہیں اور نئے فلسفیانہ قضایا پر بھی مبنی ہیں۔ گویا مابعد جدیدیت ایک نئی صورتِ حال بھی ہے، یعنی جدیدیت کے بعد کا دور مابعد جدیدیت کہلائے گا۔ لیکن اس میں جدیدیت سے انحراف بھی شامل ہے جو ادبی بھی ہے اور آئیڈیولوجیکل بھی۔ آئیڈیولوجی سے یہاں مراد کوئی فارمولا یا کسی سیاسی پارٹی کا منصوبہ بند پروگرام نہیں، بلکہ ہر طرح کی فارمولائی ادعائیت سے گریز یا تخلیقی آزادی پر اصرار یا اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار بھی ایک نوع کی آئیڈیولوجی ہے۔ تاہم مابعد جدیدیت کی فلسفیانہ بنیادوں کو سمجھنا قدرے مشکل اس لیے ہے کہ ہمارے ذہن ابھی تک ترقی پسندی اور جدیدیت کی آسان تعریفوں کے عادی ہیں۔ ان سابقہ تحریکوں کی بندھی ٹکی فارمولائی تعریفیں ممکن تھیں، پھر یہ دونوں ایک دوسرے کی ضد تھیں۔ یعنی جو ترقی پسندی نہیں تھی وہ جدیدیت تھی اور جو جدیدیت تھی، وہ ترقی پسندی

نہیں تھی۔ یعنی ایک میں زور انقلاب کے رومانی تصور پر تھا دوسرے میں ساری توجہ شکست ذات پر تھی۔ مابعد جدیدیت نہ ترقی پسندی کی ضد ہے اور نہ جدیدیت کی، اور چونکہ یہ نظریوں کی ادعائیت کو رد کرنے اور طرفوں کو کھولنے والا رویہ ہے، اس کی کوئی بندھی ٹکی فارمولائی تعریف ممکن نہیں ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو مابعد جدیدیت ایک کھلا ڈلا ذہنی رویہ ہے تخلیقی آزادی کا، اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار کرنے کا، معنی کو سکہ بند تعریفوں سے آزاد کرنے کا، مسلمات کے بارے میں از سر نو غور کرنے اور سوال اُٹھانے کا، دی ہوئی ادبی لیک کے جبر کو توڑنے کا، ادعائیت خواہ سیاسی ہو یا ادبی اس کو رد کرنے کا، زبان یا متن کے حقیقت کے عکسِ محض ہونے کا نہیں بلکہ حقیقت کے خلق کرنے کا، معنی کے معمولہ رُخ کے ساتھ اس کے دبائے یا چھپائے ہوئے رُخ کے دیکھنے دکھانے کا، اور قرأت کے تفاعل میں قاری کی کارکردگی کا۔ دوسرے لفظوں میں مابعد جدیدیت تخلیق کی آزادی اور تکثیریت کا فلسفہ ہے جو مرکزیت یا وحدت یا کلیت پسندی کے مقابلے پر ثقافتی بوقلمونی، مقامیت، تہذیبی حوالے اور معنی کے دوسرے پن THE OTHER کی تعبیر پر اور اس تعبیر میں قاری کی شرکت پر اصرار کرتا ہے۔

اس طرح دیکھا جائے تو جدیدیت کی جلو میں جس اجنبیت، ذات پرستی، خوف، تنہائی، یاسیت اور احساس جرم کی یلغار ہوئی تھی، اس کی بنیاد اپنے آپ کالعدم ہو جاتی ہے اور ادب کا رشتہ از سر نو سماجی اور ثقافتی مسائل کی آزادانہ تخلیقی تعبیر سے جڑ جاتا ہے۔ نیز معنی چونکہ متن میں بالقوۃ موجود ہے اور قاری ہی اس کو بالفعل موجود بناتا ہے، اس لیے ادب اور آرٹ کی کارفرمائی میں قاری کی نظریاتی بحالی سے قاری پر ادب کے اثرات یعنی آئیڈیولوجی کے عمل دخل کی راہ بھی کھل جاتی ہے، یعنی ادبی متن ہے ہی ثقافتی اور سماجی تشکیل اور ہر ادبی معنی کسی نہ کسی نظریۂ اقدار VALUE SYSTEM اور نظریۂ حیات WORLD VIEW یا آئیڈیولوجی یعنی ترجیحی اقدار سے جڑا ہوا ہے۔ آپ نے دیکھا کہ سماجی معنی یا آئیڈیولوجیکل ترجیحی اقدار کی جو بات مابعد جدیدیت کے راستے سے آ رہی ہے وہ کسی سیاسی نظریے کی رو سے یا سیاسی نظام کی رو سے نافذ نہیں کی جا رہی کہ ادیب یا شاعر کے لیے حکم نامہ یا ہدایت نامہ جاری کیا جا رہا ہو کہ یوں لکھو تو مابعد جدید ہوگا اور یوں لکھو تو مابعد جدید نہ ہوگا۔ اس بات کو یوں بھی واضح کیا جا سکتا ہے کہ ترقی پسندی کے دور میں جس نے بھی

کسان، مزدور، پیداواری رشتے، طبقاتی کشمکش اور انقلاب کا ذکر کیا وہ ترقی پسند ہو گیا۔ اسی طرح جدیدیت میں جس نے اجنبیت، تنہائی، شکست ذات کا ذکر کیا یا ابہام و علامت ڈال دی وہ جدید ہو گیا۔ ان دونوں کے مقابلے میں اب مابعد جدید دور میں ایسا کوئی سستا نسخہ دستیاب نہیں۔ مابعد جدیدیت سرے سے لیک دینے، فارمولے وضع کرنے یا تخلیق یا اسکے لیے ہدایت نامے جاری کرنے کا فلسفہ ہے ہی نہیں۔ اس میں زندگی، سماج یا ثقافت سے جڑنے والی بات بھی فقط ادب کی نوعیت اور ماہیت کی بصیرت کے طور پر کہی گئی ہے نہ کہ اوپر سے لادے ہوئے کسی پروگرام یا منصوبے کے طور پر یا کسی سیاسی پارٹی کے منشور کے طور پر۔ یعنی یہ کہ ادب ہے ہی زندگی اور سماج کی اقدار کا حصہ اور ادب کی کوئی تعریف یا تعبیر زندگی، سماج اور ثقافت سے ہٹ کر ممکن ہی نہیں۔ نئی ادبی فکر کی ایک بڑی دین ہی یہی ہے کہ ادبی قدر سماجیت اور تہذیبی حوالے سے مبرا ہو ہی نہیں سکتی۔

مزید واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کی بنیاد جس ادبی فکر پر ہے، وہ ساختیات اور پس ساختیات سے ہوتی ہوئی آئی ہے۔ نسوانیت کی تحریک، نئی تاریخیت اور ردتشکیل کے فلسفے بھی اس نئی ذہنی فضا کا حصہ ہیں، قطع نظر دوسرے امور سے ان فلسفوں کا سب سے بڑا اثر یہ ہوا ہے کہ ادب کی نوعیت اور ماہیت پر از سر نو غور و خوض کا ایک نیا دور شروع ہوا ہے جس مین زبان کی مرکزی اہمیت، اور یہ کہ زبان کے ذریعے معنی کیسے قائم ہوتے ہیں اور ادب بطور ادب کس طرح متشکل ہوتا ہے، یا متن سے متن کیسے بنتا ہے، ان سب مسائل پر غور و خوض کا دروازہ کھل گیا ہے، اور پچھلے تیس پینتیس برسوں سے زور و شور سے معنی خیز بحثیں جاری ہیں۔ ان بحثوں کا آغاز جیسا کہ معلوم ہے سوسیئر کا فلسفۂ لسان ہے جس کی بنا پر نئی تھیوری یعنی فلسفۂ ادب کی عمارت نئے فلسفیوں نے اُٹھائی جن میں جیکب سن، لیوی اسٹراس، لاکاں، آلتھیوسے، رولاں بارتھ، دریدا، جولیا کرسٹیوا، بادریلار، لیوتار اور برصغیر کے دانشوروں میں ہومی بھابھا، گنیش دیوی، اعجاز احمد اور گایتری چکروتی سپیواک کے نام عہد حاضر کے عالمی دانشورانہ ڈسکورس کا حصہ بن چکے ہیں۔

بیشک نئی فکر یا مابعد جدیدیت میں بہت سی باتیں دقت طلب ہیں۔ ایسا اس لیے بھی ہے کہ جن لوگوں کی واقفیت سرسری ہے یا جو نئے خیالات سے بھڑک اٹھتے ہیں، وہ عمداً انتشار بھی پھیلاتے ہیں یا آدھی ادھوری یا غلط سلط باتیں بھی کرتے ہیں۔ کسی بھی بڑی

تبدیلی کے زمانے میں ایسے رویے بالعموم دیکھنے کو ملتے ہیں لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ پر سچ ہے کہ جس طرح اپنے زمانے میں مارکس نے تاریخ کو بے مرکز کردیا تھا، یا فرائیڈ نے فرد کو بے مرکز کردیا تھا۔ بالکل اسی طرح سوسیئر نے زبان کو، ہوسرل نے عام سمجھ بوجھ کو اور دریدا نے معنی کی وحدت کو بے دخل کردیا ہے۔ نتیجتاً پہلے سے چلے آرہے، بہت سے تصورات جن کو انسان پہلے آنکھیں بند کر کے قبول کر لیتا تھا، اب چیلنج کی زد میں آگئے ہیں۔ علم و دانش کی یہ تبدیلی معمولی تبدیلی نہیں۔ مسئلہ فقط ادب یا ادب کی تعبیر اور تشکیل کا نہیں، انسان اور انسان کی زندگی کا ہے، یعنی حقیقت انسانی کی نوعیت، انسان کی شناخت یا انسان کی تحلیل ہوتی ہوئی پہچان کی اصل کیا ہے؟ نیز مابعد جدید عہد میں ماس میڈیا اور صارفیت کی جو یلغار ہے اور جس طرح کمپیوٹر کا برقیاتی ذہن بہت سی ثقافتی ترجیحات کو پلٹتا جارہا ہے، اس سے چاروں طرف ایک کرائسس ہے۔ مابعد جدیدیت یا نئی فکر کے بہت سے ذہنی رویے اس ثقافتی کرائسس کو سمجھنے اور اس سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کررہے ہیں۔

عالمی سطح پر دیکھا جائے تو تیسری دنیا یا پچھڑے ہوئے ایشیائی، افریقی، لاطینی امریکی، یا وسط ایشیائی ممالک جن میں ہندوستان بھی ہے، ان سب کی حیثیت موجودہ دور سے پہلے انسانی سماج کے 'دوسرے' یعنی OTHER کی تھی، ان کی ثقافت، ان کے ادبی ڈسکورس اور ان کے تشخص پر توجہ مابعد جدید دور کا کارنامہ ہے۔ اسی طرح عورت بھی جو صدیوں تک مرد سماج کا دوسرا یعنی OTHER سمجھی جاتی تھی، اب سماجی ڈسکورس کے قلب میں آگئی ہے۔ نسوانیت کی تحریک پہلے کی ہے لیکن اسے زیادہ تقویت اب ملی ہے۔ ہندوستانی سماجیاتی منظرنامے پر نگاہ دوڑائیں تو معلوم ہوگا کہ ہمارا سماج اگرچہ ہمیشہ تکثیری سماج رہا ہے، لیکن سیاسی منظرنامے پر اوپری ذات برادری یعنی برہمنیت کا جو غلبہ تھا، وہ ادھر بہت تیزی سے ٹوٹنا شروع ہوا ہے اور نیا نچلا متوسط طبقہ، نچلی ذاتیں یا کچلے، پسے، دبے ہوئے طبقے یعنی SUBALTERN جن کی پہلے سیاست میں کوئی آواز نہیں تھی۔ اب طاقت اور اقتدار کے قلب میں آرہے ہیں۔ اسی طرح علاقائی اور قبائلی اور آدی باسی کلچر MAINSTREAM کلچر کے پہلو بہ پہلو اپنی حیثیت منوانے لگا ہے۔ قومی منظرنامے پر بڑی مرکزی پارٹیوں کا نسبتاً کمزور ہوجانا اور مقامی و علاقائی پارٹیوں کا فروغ پانا، قومی لیڈروں کے مقابلے پر علاقائی لیڈرشپ کا ابھرنا اور سیاسی و ثقافتی طاقت پر قابض ہونا بھی اسی منظر

نامے کا حصہ ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ایک تکثیری سماج میں مرکزیت یا وحدت کا چیلنج ایک حد تک ہی گوارا کیا جا سکتا ہے اور نظر انداز کیے ہوئے، 'دوسرے' یعنی جواب تک 'غیر' تھا، اس کے قلب میں آ جانے کے بعد مرکز اور مقامیت میں ایک توازن کی بھی ضرورت ہوگی جس کا خواب ہندوستان کے دستور میں دیکھا گیا ہے۔ بہرحال آمرانہ مقتدرات یا مراکز کا زمانہ گزر گیا جو تکثیریت کو بائیں یا علاقائی، اقلیتی اور قبائلی تشخص کو نظر انداز کریں۔

ہندوستان کے ادبی منظرنامے پر اس بدلتی ہوئی صورت حال اور نئے رویوں کی پرچھائیاں ہر جگہ دیکھی جا سکتی ہیں۔ بنگالی، مراٹھی، گجراتی، کنٹر، ملیالم، ہندی اور پنجابی میں یہ بحثیں زیادہ ہیں، اُردو میں نسبتاً کم۔ دیکھا جائے تو دلت ادب کی تحریک جو بعض ہندوستانی زبانوں میں کئی دہائیوں سے جاری ہے اب اسی منظرنامے کا ایک حصہ ہے نیز اُدھر 'دیسی واد' یعنی NATIVISM کی جو تحریک پچھلے چند برسوں میں شروع ہوئی ہے اور ان دنوں بحث و مباحثہ کا موضوع بنی ہوئی ہے، وہ بھی کسی نہ کسی طرح مابعد جدیدیت کی آئیڈیولوجیکل ترجیحات سے جڑ جاتی ہے یعنی ایک تو مغرب کے مقابلے پر مشرقی جڑوں پر اصرار اور اپنے ثقافتی اور ادبی تشخص کی پہچان، دوسرے یہ کہ ہندوستانی ادبیات میں بھی سنسکرت یا سنسکرت کی طرح اقتدار پر قابض مقتدر زبانیں دور دراز کی پچھڑی یا دبی ہوئی زبانوں یا بولیوں کو دباتی اور نظر انداز کرتی رہی ہیں۔ ایک وحدانی شعریات اور جمالیات کے صدیوں سے چلے آ رہے غلبے کا لامحالہ نتیجہ یہ ہے کہ صدیوں تک علاقائی یا قبائلی شعریات اور مقامی ادبی رویوں کو نظر انداز کیا گیا۔ آج کی ادبی فضا میں 'دیسی واد' کے تحت یہ بحثیں زور و شور سے جاری ہیں۔ نئے مباحث سے جن جوڑے دار اضداد BINARIES کی ترجیحی حیثیت چیلنج کی زد میں آ گئی ہے، ان کا مختصر خاکہ یوں ہو سکتا ہے:

مغرب / نوآبادیت	بالمقابل	مشرق / تیسری دنیا
عالمیت	بالمقابل	مقامیت / ثقافتی تشخص
مرکزیت	بالمقابل	تکثیریت
مہابیانیہ	بالمقابل	چھوٹے بیانیہ
اشرافیہ	بالمقابل	دبے کچلے عوام

سنسکرت/کلاسیکی زبانیں	بالمقابل	جدید زبانیں/بھاشائیں
برہمنی شعریات	بالمقابل	بھگتی صوفی سنت دور سے چلی آ رہی عوامی شعریات

اس خاکے کے جوڑوں میں پہلے عنصر کا غلبہ صدیوں سے چلا آتا ہے۔ یعنی دوسرا عنصر پہلے کا 'غیر' تھا، دبا ہوا یا نظر انداز کیا ہوا تھا، اور اس کی اپنی کوئی پہچان نہ تھی اور اگر تھی تو پہلے عنصر کے حوالے سے اور اس کی رو سے تھی۔ مابعد جدید عہد کی آگہی کے بعد صورتِ حال تبدیل ہوئی ہے، اور دونوں جوڑے دار BINARIES اضداد میں کشاکش کا جو نیا ڈسکورس پیدا ہوا ہے، اس میں دوسرا عنصر اب اپنی شرائط پر اپنی شناخت اس نوع سے کرار ہا ہے کہ اصل اور 'غیر' کی پہلی تعبیر پلٹنے لگی ہے اور پہلے عنصر کا ترجیحی غلبہ کم ہونے لگا ہے۔ (اس سے ملتی جلتی کشاکش پاکستان میں بھی ہے، جس کی بہتر افہام و تفہیم وہیں کے مفکرین کا حق ہے۔)

اُردو میں ہر چند کہ مابعد جدیدیت کی گفتگو شروع ہو چکی ہے۔ لیکن ہم مزاجاً چونکہ روایت پرست ہیں نیز چونکہ حق تلفیوں کا شکار ہونے کی وجہ سے بے دلی، شکست خوردگی اور ذہنی انتشار کا بھی شکار ہیں، اس لیے نئے خیالات کو سمجھنے پرکھنے اور اُردو کے تناظر میں ان کی معنویت کو بروئے کار لانے میں ہم کچھ سست رو بھی ہیں۔ ویسے دیکھا جائے تو اقلیت سے جڑے ہونے اور مرکزی حیثیت سے بے دخل ہو چکنے کی وجہ سے اُردو کا مسئلہ ہے ہی مابعد جدیدی مسئلہ، اور ہم واقعتاً دوسرے عنصر یعنی عوامی BINARY کے منظر نامے کی زد میں آ چکے ہیں۔ اس طرح کہ دوسری تمام ہندوستانی زبانیں اپنے اپنے خطوں اور صوبوں میں اقتدار پر فائز ہیں جبکہ اُردو اپنے گھر میں بے گھر ہو کر ان سب زبانوں کا OTHER یعنی دوسرے درجے کا نظر انداز کیا ہوا 'غیر' بن چکی ہے اور تو اور ہم خود ہی اپنے لیے ثانوی درجے پر قانع ہو چکے ہیں۔ دوسری طرف دیکھا جائے تو نئی پیڑھی کے شاعر اور ادیب اجنبیت، یاسیت اور بیگانگی کے ایجنڈے کو پیچھے چھوڑ کر تہذیبی اور تخلیقی سطح پر فعال ہو رہے ہیں۔ چنانچہ ان کا بار بار یہ اعلان کرنا کہ ان کا تعلق نہ فیشن گزیدہ جدیدیت سے ہے نہ فارمولائی ترقی پسندی سے خاصا معنی خیز ہے۔ وہ ایک طرف اشکال اور اہمال کی منطق کو رد کرتے ہیں تو دوسری طرف سیاسی پارٹیوں کے سکہ بند نظریوں کو اور دی ہوئی لیک کو بھی۔ لیکن ان کی

بات کونظر انداز کردیا جاتا ہے کہ تمہاری حیثیت ہی کیا ہے۔ ہلکی سی زندگی کی رمق اگر ہے تو اس میں کہ نئی پیڑھی کے شاعر اور افسانہ نگار اب حد سے بڑھی ہوئی سماجی بیگانگی، داخلیت، شکستِ ذات اور لایعنیت سے اوب چکے ہیں اور اس حصار سے باہر نکل کر کھلی فضا میں سانس لینا اور زندگی کے نئے مسائل سے رشتہ جوڑنا چاہتے ہیں۔ اسی طرح افسانے میں اب کہانی پن کی واپسی پوری طرح ہو رہی ہے اور قاری کی بحالی پر بھی توجہ دی جانے لگی ہے۔ یہ سب مابعد جدیدیت کے دور میں داخل ہونے کی نشانیاں ہیں۔ تاہم کنفیوژن پھیلانے والے بھی اپنا کام کیے جا رہے ہیں کیونکہ جب رویے بدلتے ہیں تو اقتدار کے مراکز پر بھی زد پڑتی ہے۔ جب جدیدیت کا آغاز ہوا تھا تو ترقی پسندوں نے بھی خوب خوب مخالفت کی تھی۔ چنانچہ اب اگر جدیدیت کے بعد کا نیا ڈسکورس شروع ہو رہا ہے تو وہ لوگ جو جدیدیت کے اسٹیبلشمنٹ سے وابستہ ہیں، وہ اگر فقط منفی باتیں کرتے ہیں یا نئی معنویت اور تبدیلیوں کو نظر انداز کر کے عمداً گمراہی پھیلاتے ہیں تو اس نفسیات کو سمجھنے کی ضرورت ہے، اس سے پریشان ہونے کی ضرورت نہیں۔ ایسا تو ہر دور اور ہر عہد میں ہوتا آیا ہے۔ یاد رکھنے کی بات تو یہ ہے کہ ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں۔ تبدیلی برحق ہے تبدیلی تو آئے گی اور تبدیلی تو اُردو میں بھی آ رہی ہے، البتہ اس کو تخلیقی طور پر لائیں گے فنکار، تخلیق کار، ادیب، شاعر۔ فکر و تنقید تو اپنا کام کر رہی ہے اور کرتی رہے گی اور کھلا ڈسکورس جاری رہے گا۔ فنکار کے لیے بھی ضروری ہے کہ وہ نئی فکر و آگہی سے آزادانہ تخلیقی معاملہ کرے اور اپنے طور پر کھرے کھوٹے کو پرکھے۔ ادب میں کوئی SHORT CUT نہیں ہے۔ ادب کی پہلی شرط اس کا ادب ہوتا ہے، اور ادب وہی ہے جو زندگی کی حرکت و حرارت سے جڑا ہوا ہو، اپنی تہذیبی پہچان رکھتا ہو، اور اپنے عہد کے ذہن و شعور، سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو، کی آواز ہو، نہ صرف آواز ہو بلکہ مؤثر آواز ہو، اور یہ کہ یہ آواز سننے اور پڑھنے والوں کے دلوں پر بھی اثر کر سکے:

افسردگی سوختہ جاناں ہے قہر میر
دامن کو ٹک ہلا کہ بجھی ہے دلوں کی آگ

(''ادب کا بدلتا منظرنامہ'' سمینار کے کلیدی خطبے سے مقتبس)

گوپی چند نارنگ

ترقی پسندی، جدیدیت، مابعدِ جدیدیت

ان تینوں میں سے کوئی بھی میرا ذاتی مسئلہ نہیں، ترقی پسندی، جدیدیت نہ مابعد جدیدیت۔ لیکن اس وقت صورت حال کیا ہے، کیا ہو رہا ہے اور ہم کدھر جا رہے ہیں؟ نئی نسل کے لکھنے والے بالخصوص ستر پچھتر کے بعد ابھرنے والے شاعر و افسانہ نگار کیوں بار بار اپنی برأت کا اظہار کرتے ہیں، کیوں کہتے ہیں کہ وہ نہ جدیدیت کا حصہ ہیں نہ ترقی پسند تحریک کا، بلکہ ان کی پہچان الگ ہونی چاہیے کیونکہ وہ اگلوں سے الگ ہیں۔ لیکن مزے کی بات یہ ہے کہ اگلوں کی صفوں سے جواب آتا ہے کہ وہ اگلوں سے الگ نہیں اور ان کی کوئی الگ پہچان نہیں اور وہ اگلوں ہی کا حصہ ہیں۔ اور نئے بہر حال یہ بالاصرار کہتے ہیں کہ وہ ان کا حصہ نہیں۔ یہ صورت حال دلچسپ ہو نہ ہو انوکھی ضرور ہے۔ اس سے پہلے جب جب بھی تحریکیں بدلی ہیں یا میلانات تبدیل ہوئے ہیں، کشاکش تو ہوئی، لیکن اس نوع کا کنفیوژن کبھی نہیں پھیلایا گیا۔ گویا تاریخ اپنے آپ کو دہراتی بھی ہے اور نہیں بھی دہراتی کیونکہ اس طرح کی پچویشن فقط موجود کا مسئلہ ہے ماضی میں ایسا کبھی نہیں ہوا ایسے مضامین ہندوستان میں اور پاکستان میں بھی برابر شائع ہو رہے ہیں جن میں جدید تر غزل یا جدید تر افسانے سے بحث کی جاتی ہے۔ ان میں جن خصوصیات پر زور دیا جاتا ہے، ان میں سے بعض مشترک بھی ہیں۔ اس کا بھی احساس عام ہے کہ ترقی پسند تحریک تو بہت پہلے دم توڑ چکی تھی اب جدیدیت بھی بے جان اور بے اثر ہو چکی ہے لیکن جدیدیت کے ایک حلقے سے اس کی تردید بھی کی جاتی ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ کسی تحریک کے نام لیوا اس تحریک کی پسپائی کا اقرار کرنے کو آسانی سے تیار نہیں ہوتے۔ خصوصاً جب وہ اس کے قافلہ سالار بھی رہے ہوں۔ ایسے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا سات آٹھ سال پہلے کا یہ بیان خاصا حوصلہ

مندانہ تھا:

"مجھے اس بات سے کوئی خوف نہیں آتا کہ نئے لکھنے والے جدیدیت سے انحراف کریں گے یا کرنا چاہیں گے۔ ادبی اصول و نظریات کو میں ترقی پسندوں کی طرح مطلق اور آفاقی اور ہمہ وقتی نہیں سمجھتا۔ میں امید کرتا ہوں کہ ادب کے بارے میں کئی طرح کے نظریات صحیح ثابت ہو سکیں گے۔ جدیدیت کوئی مذہب نہیں کوئی الہامی فلسفہ نہیں جس سے انحراف کفر ہو... ایک دن وہ بھی ہوگا جب جدیدیت اپنا کام اچھا برا کر چکے گی۔ کوئی اور نظریۂ ادب اس کی جگہ لے گا۔ میں اس دن کا منتظر ہوں۔"

("ہماری ادبی صورت حال" شب خون)

یہ ۱۹۸۸ء کا بیان ہے۔ کیا ان سات آٹھ برسوں میں کوئی اور نظریۂ ادب سامنے نہیں آیا۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک نہیں کئی نظریۂ ادب زیر بحث رہے ہیں اور ان سب کا تعلق مابعد جدیدیت کے دور سے ہے۔ جہاں تک جدیدیت کا تعلق ہے جدیدیت تو دنیا میں دوسری جنگ عظیم کے بعد یعنی ۴۷-۱۹۴۶ء ہی سے روبہ زوال ہو گئی تھی، لیکن ہر زبان میں رجحانات و میلانات ہوں یا تحریکیں، اس زبان کے مخصوص حالات کے پیش نظر ہی پنپتی ہیں۔ اردو میں ان تحریکوں کے ماڈل لاکھ عالمی ہوں لیکن ان کے بعض خصائص اور TIMINGS خاص ہمارے حالات کے مطابق ہوں گے۔ سامنے کی بات ہے کہ اردو میں جدیدیت عین اس وقت شروع ہوئی جب وہ دنیا میں تقریباً ختم ہو چکی تھی۔ مزید یہ کہ دنیا میں جدیدیت روشن خیالی کا حصہ تھی اور اس میں ترقی پسندی ایک جوہر تھا۔ اردو میں جدیدیت ترقی پسندی کی ضد کے طور پر ابھری اور مارکسزم دشمنی (بالخصوص ماسکو برانڈ مارکسزم دشمنی) اس کی اساسی پہچان تھی۔ سردست اس سے بحث نہیں کہ صحیح کیا اور غلط کیا تھا۔ ترقی پسندی کی طرح جدیدیت نے بھی بیس پچیس برس اردو کو سیراب کیا اور پھر اس کی قوت ختم ہو گئی۔ اس بات سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ جب تک اردو میں جدیدیت کا زور تھا، کوئی نظریاتی خلا نہیں تھا۔ جیسے جیسے جدیدیت کمزور ہوتی گئی اور اس میں تکرار و تعمیم کی صورت پیدا ہوئی اور ذہن و شعور کو انگیز کرنے والی تازگی ختم ہو گئی، نظریاتی خلا پیدا ہوتا گیا۔

مابعد جدیدیت جو دنیا میں کئی دہائیاں پہلے شروع ہو چکی تھی اور کئی فکری کروٹیں لے چکی تھی، اردو میں اس نظریاتی خلا میں داخل ہونا شروع ہوئی۔ ادب میں بھی زندگی کی طرح چونکہ جدلیاتی عمل جاری رہتا ہے اور نئے پرانے کی کشمکش جاری رہتی ہے، بالآخر نئے نظریات پرانے نظریات کو رد کر کے یا ان کی تقلیب کر کے سامنے آ ہی جاتے ہیں۔ کبھی ان کی آمد کا اعلان زور شور سے ہوتا ہے اور ان کے مؤیدین شدت اور انتہا پسندی کا اظہار کرتے ہیں، کبھی یہ کام نسبتاً پرسکون اور گہرے طریقے پر ہوتا ہے، لیکن ہوتا ضرور ہے۔ اس بات سے شاید ہی کسی کو اتفاق ہو کہ اردو ادب میں اس وقت نظریاتی خلا ہے یا شاعری یا فکشن کے تخلیقی رویوں میں تبدیلی نہیں آئی، یا ادبی فکر میں نئے نظریات کا خون شامل نہیں ہوا، یا ہماری شعریات میں جن باتوں پر ساٹھ کی دہائی میں اصرار تھا آج اس میں تبدیلی نہیں آئی۔ اگر یہ سب تبدیلیاں حقیقت ہیں تو پھر یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہماری شعریات بدل نہیں رہیں اور نئے نظریات کا عمل دخل شروع نہیں ہو چکا ہے۔

جنریشن گیپ اور فوری پیشروؤں سے انکار:

نئی نسل کے ایک نمائندے کا یہ بیان خالی از دلچسپی نہیں:

> ''اردو ادب میں ایک ذہین، حساس اور باشعور نسل رفتہ رفتہ سامنے آ رہی ہے جو تحقیق، تنقید اور تخلیق تینوں سطحوں پر تازہ دم اور حوصلہ مند ہے۔ یہ نئی کھیپ ماضی کے صحت مند اقدار کی بازیافت حال کے ہمہ جہت عرفان اور مستقبل کی روشن سمت کے لیے مصروف ریاضت ہے''۔

(خورشید اکبر، دیباچہ ''مخدوم محی الدین: حیات اور شاعری'')

اس ضمن میں عمروں کا فرق یا زمانی بعد بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی اس کا اقرار کیا ہے:

> ''ایسا تو نہیں ہے کہ ہمیں لوگ بڈھے ہو گئے ہیں، کیونکہ اُس وقت ہمیں لوگ اعتراض کرتے تھے اپنے بزرگوں پر کہ صاحب آپ لوگ بوڑھے ہو گئے ہیں... اور اب آپ لوگوں کو اپنی کرسیاں

ہلتی ہوئی نظر آ رہی ہیں اور ویسے بھی پرانے ہو جانے کی بنا پر آپ
کے نظریے میں وہ لچک نہیں ہے جس سے آپ ہم لوگوں کو پڑھ
سکیں۔ کیا اس طرح کا الزام یا اعتراض ہم پر بھی عائد ہو سکتا ہے کہ
اب تم بوڑھے ہو گئے ہو۔ لہٰذا تم لوگوں میں یہ کمزوری آ گئی ہے جو
تمہارے پیشرووں میں تھی کہ تم اپنے سامنے کی چیزوں کو نہیں پڑھ
سکتے... ہم لوگ کم از کم میں بوڑھا ہو چکا ہوں اور اس لیے مجھے اپنے
بعد والوں کی تحریریں دکھائی نہیں دے رہی ہیں جس طرح سے کہ ہم
لوگ اپنے بزرگوں سے شکایت کیا کرتے تھے"۔

(ایوانِ اردو، اپریل ۹۵، ص ۱۶)

لیکن سچائی فقط اتنی نہیں۔ بیشک زمانی فاصلہ یا نسلی بعد ایک عمومی حقیقت ہے، مذاق اور مزاج بدلتے ہیں اور اگلے پچھلوں کی بہت سی باتوں کو انگیز نہیں کر سکتے۔ لیکن اتنی ہی بڑی سچائی یہ بھی ہے کہ جہاں بعض لوگ بعض رجحانات یا نظریات کا بت بنا لیتے ہیں یا ان سے اس حد تک وابستہ ہو جاتے ہیں کہ ان خیالات کو دنیا کی آخری سچائی سمجھ لیتے ہیں، وہاں کچھ لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جو عمروں کے فرق کے باوجود اپنی کشادہ نظری کی بدولت سچ کی جستجو میں نہ صرف نئے کی حوصلہ افزائی کرتے ہیں بلکہ خود بھی بدلتے ہیں اور نئے کی افہام و تفہیم میں بھی حصہ لیتے ہیں۔ گویا زمانی بعد فقط زمانی ہی نہیں ہوتا یہ ذہنی بھی ہوتا ہے۔ سامنے کی مثال ہے کہ آل احمد سرور ترقی پسندوں میں پیش پیش تھے، اور بہت سے جدید ادیبوں کی بہ نسبت بزرگ تھے لیکن جب جدیدیت کا آغاز ہوا تو وہ جنریشن گیپ کا شکار نہیں ہوئے بلکہ ان کا شمار جدیدیت کے ہراول دستے میں ہوتا رہا اور انھوں نے جدیدیت کی افہام و تفہیم میں خاصا اہم حصہ لیا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی مرحوم اور باقر مہدی بھی بہت سے جدیدیوں سے ایک آدھ نسل آگے تھے لیکن خود انھوں نے بھی زندگی بھر اپنے سے بعد کی نوجوان نسل کا ساتھ دیا اور سچائی کی تلاش میں اپنے موقف میں تبدیلی کو کبھی عار نہیں سمجھا، نتیجتاً ان کی معنویت برقرار رہی۔ اس کے برعکس جن لوگوں کے ذہنی رویوں میں کٹرپن یا سخت گیری تھی وہ اپنے بعد آنے والوں کے مسائل اور درد کو نہ سمجھ سکے اور جنریشن گیپ کا شکار ہو گئے۔

غالب نے بار بار اپنے معاصرین کے بارے میں لکھا ہے کہ فلاں کا قول وحی یا الہام نہیں ہے کہ اس کو ایمان کا درجہ دوں۔ ادب پنپتا ہے انحراف واجتہاد واختلاف سے۔ یہ کھیل ہی افتراق وانفراد کا ہے، سو آڈن کا قول کہ ''کوئی نسل اس وقت تک جدید ہو ہی نہیں سکتی جب تک وہ اپنے فوری پیشروؤں کا سراسر انکار نہ کرے'' بھی ایسا فارمولا نہیں جس میں کوئی سقم نہ ہو۔ بعد کے آنے والے فوری اگلوں سے انحراف کرتے بھی ہیں اور نہیں بھی کرتے۔ اس کا کیا کیا جائے کہ اگلوں ہی میں بعض شخصیتیں تخلیقی رویوں کے اعتبار سے نمو کر کے بدل جاتی ہیں اور بعد والوں سے مل جاتی ہیں۔ سو اس صورت میں تمام اگلوں سے سراسر انکار کا سوال پیدا نہیں ہوتا، پھر یہ انکار واقرار EN BLOC بھی نہیں ہوتا، تخلیقی رویوں اور نظریاتی ترجیحات کی بنا پر ہوتا ہے۔ دور کیوں جائیں، جدیدیت نے جہاں بقول شخصے سردار جعفری یا مخدوم یا مجاز سے انکار کیا، وہاں راشد یا میراجی سے انکار کیوں نہیں کیا جبکہ ان کا تعلق بھی 'فوری پیشروؤں' سے تھا۔ اسی طرح جہاں فیض کے لب ولہجے کو روایتی کہہ کر رد کیا گیا فراق ویگانہ کو رد نہیں کیا گیا، حالانکہ یہ بھی فوری پیشروؤں میں سے تھے۔ کم وبیش یہی صورت حال فکشن میں بھی جاری رہی کہ پریم چند اور کرشن چندر سے تو انکار کیا گیا، لیکن منٹو اور بیدی ہمیشہ IN رہے۔ غرضیکہ آڈن کے قول کو رہنما اصول بنا کر، آج کی صورت حال کو سمجھنا ممکن نہیں۔ یہ صورتِ حال میری حقیر رائے میں اتنی سادہ اور آسان بھی نہیں کہ سابقہ فارمولوں کی مدد سے اس کو انگیز کر سکیں۔ ہو سکتا ہے کہ اس وقت بھی اگلوں میں کچھ کی سوچ میں لحہ بہ لحہ تبدیلی آ رہی ہو اور ان کے تخلیقی رویے بدل رہے ہوں اور نئی پیڑھی کے ادیب اور شاعر ان بدلتے ہوئے اگلوں میں اور اپنے رویوں میں زیادہ فرق نہ دیکھتے ہوں۔

کیا ہر تبدیلی یکتا نہیں ہوتی؟

اس اعتراف 'ایوانِ اردو' والی بحث (اپریل ۱۹۹۵ء) میں اگلوں نے کیا ہے کہ نئی پیڑھی کے لوگ برابر کہہ رہے ہیں کہ وہ اپنے پیشروؤں سے الگ ہیں اور ان کا اعتراف الگ ہونا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ نئی پیڑھی کے ادعا میں یہ بات بھی موجود ہے کہ اعتراف اس لیے الگ ہونا چاہیے کہ ہم لوگ اپنے پیشروؤں سے الگ ہیں، لیکن کیوں الگ ہیں؟ اس لیے کہ ان کے ایشو الگ ہیں، اس لیے کہ ان کا تخلیقی رویہ الگ ہے، اس لیے کہ ان کی

سوچ الگ ہے۔ دوسرے لفظوں میں الگ ہونے کا احساس تو ہے لیکن شاید بہت سوں کے ذہنوں میں تھیوریٹیکل فریم ورک واضح نہیں۔ یہ ایک عجیب و غریب صورت حال ہے، جس کی کوئی نظیر اس سے پہلے اردو میں نہیں ملتی۔ سرسید تحریک کی سماجی اور اصلاحی ترجیحات ذہنوں میں واضح تھیں۔ ترقی پسندی کا مقابلہ دقیانوسیت سے تھا اور ہندوستان کی آزادی اور عوامی جدوجہد کا تصور بھی خاصا واضح تھا اور تخلیقی ذہنوں کو اس جانب مائل کرنے میں کوئی پیچیدگی یا دقت نہیں تھی۔ جدیدیت اس معنی میں آئیڈیولوجیکل نہ تھی جس معنی میں سرسید تحریک آئیڈیولوجیکل تھی یا ترقی پسند تحریک آئیڈیولوجیکل تھی۔ جدیدیت کا دعویٰ تھا کہ وہ غیر سیاسی ہے، نیز وجودیت اور اجنبیت ALIENATION کا ایجنڈا ہر چند کہ پیچیدہ تھا، لیکن ترقی پسندی کے سیاسی یعنی مارکسی ایجنڈے کی تردید آسان راہ تھی، اس لیے جدیدیت میں سب سے زیادہ زور اسی پر دیا گیا۔ اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ جدیدیت ترقی پسندی کے ردعمل کے طور پر ابھری اور جدیدیت کو اتنی نظریاتی تقویت وجودیت یا اجنبیت سے نہیں ملی جتنی ترقی پسندی کے اینٹی ایجنڈے سے ملی، بلکہ وجودیت یا اجنبیت کی نظریاتی بنیادوں کو بھی اسی اینٹی ایجنڈے کے ایندھن کے طور پر استعمال کیا گیا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ سابقہ ادبی تحریکوں میں ایشو صاف تھے اور صف آرائی آسان تھی۔ اب صورت حال بہت مختلف ہے، تبدیلی تو ہے لیکن صف آرائی بالکل نہیں۔ چنانچہ جن کو صف آرائی کی توقع ہے یا جو صف آرائی کے خواہاں ہیں، ان کی خواہش کے پورے ہونے کے آثار بھی نہیں۔

موجودہ حالات میں دو تین باتوں پر غور کرنا بہت ضروری ہے۔ اوّل یہ کیا ہر ادبی تبدیلی یا انحرافی صورتِ حال کے لیے لازم ہے کہ وہ سابق کے پیرامیٹر کی پیروی کرے اور نوعیت کے اعتبار سے واضح متوازی خطوط پر عمل آرا ہو۔ کیا یہ صحیح نہیں کہ ہر ادبی تبدیلی یا تحریک یکتا (UNIQUE) ہوتی ہے۔ یہ فقط تاریخ کا عمل ہے جو اسے سانچے میں بٹھا دیتا ہے۔ مثلاً سرسید نے جب اپنا تعلیمی مشن شروع کیا تھا جس کا حلقۂ اثر نصف صدی سے بھی زیادہ زمانے کو محیط ہے، تو تقریباً دو دہائیوں تک سرسید یا ان کے رفقا میں سے کسی نے ادّعا نہیں کیا کہ یہ کوئی ادبی تحریک بھی ہے۔ جتنی تبدیلیاں بشمول حالی و آزاد کے جدید شاعری کے منشور کی یا نذیر احمد کی ناول نگاری کے واقع ہوئیں ان کو "سرسید تحریک" کا نام بہت بعد کو

تاریخ نے دیا۔ اور تو اور شبلی کے نظریاتی اختلافات سرسید سے کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں، لیکن شمار شبلی کا بھی سرسید تحریک ہی میں کیا گیا۔ اسی طرح ترقی پسندی بھی اس اعتبار سے یکتا تھی کہ سرسید تحریک کے محرکات مقامی و مذہبی تھے، لیکن ترقی پسند تحریک کے محرکات مقامی سے بڑھ کر بین الاقوامی، غیر مذہبی اور سیاسی تھے۔ ترقی پسندوں کو جہاں اس کا پورا احساس تھا کہ وہ شدومد سے ایک سیاسی و ادبی تحریک میں شریک ہیں، جدیدیوں میں آج تک یہ بحث چلی آتی ہے کہ جدیدیت تحریک ہے یا میلان۔ آل احمد سرور نے ۱۹۹۵ء میں بھی اپنے ''ایوان اردو'' والے انٹرویو میں اس بات کو دہرایا ہے کہ میں جدیدیت کو آج بھی ایک میلان سمجھتا ہوں۔ بہر حال اتنی بات تو معلوم ہے کہ جدیدیت نے بخلاف ترقی پسند تحریک کے نہ کوئی باضابطہ منشور جاری کیا نہ کوئی تنظیم بنائی نہ عہدہ دار مقرر کیے، نہ آئے دن ریزولیوشن پاس کیے، نہ مخالفین کو برادری باہر کیا۔ گویا سرسید تحریک ہو یا ترقی پسند تحریک یا جدیدیت، تغیر و تبدل کی ہر کروٹ کی یکتائی مسلم ہے۔ باقی تمام تفاصیل تضادات کا مجموعہ ہوتی ہیں جنھیں ادبی تاریخ چھیل چھال کر ایک دور کا نام دے دیتی ہے۔ چنانچہ جدیدیت کے بے اثر ہو جانے کے بعد اگر نئی تبدیلیاں اور ان کے نقیب نئی پیڑھی کے لوگ پہلے جیسی شدومد سے اگلوں سے انکار نہیں کر رہے یا ان میں جذباتی بغاوت کے وہ آثار نہیں تو یکتائی کے اصول کی رو سے کیا ایسا کرنا تبدیلی کے جواز کے لیے لازم ہے؟ یہ کیا ضروری ہے کہ ہر تبدیلی ہذیانی کیفیت کی حامل ہو؟ تغیر و تبدل کا ہر عمل چونکہ یکتا ہے، کبھی وہ بظاہر پرسکون اور نسبتاً خاموش عمل کی صورت میں بھی رونما ہو سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کسی آئندہ کے عملِ تغیر کو پہلے کے پیمانوں اور اصولوں سے ناپا جا سکے یہ ضروری نہیں۔ واضح رہے کہ ہر تبدیلی چونکہ اپنی خاصی نوعیت رکھتی ہے اس لیے اپنا پیمانہ بھی وہ خود ہی ہوا کرتی ہے۔ اس کو دوسرے پیمانوں سے ناپنا مناسب نہیں۔ چنانچہ جدید تر تبدیلی کو بھی سابقہ پیمانوں کی مدد سے ناپا یا سمجھا نہیں جا سکتا۔

کیا موجودہ دور مابعد جدیدیت کا دور نہیں؟

دوسری غور طلب بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت ایک تاریخی دور بھی ہے جس میں دنیا داخل ہو چکی ہے اور اردو زبان بھی خواہ کسی ملک میں ہو، اس سے باہر نہیں۔ برقیاتی میڈیا

کی یلغار سے پوری دنیا زیروزبر ہورہی ہے۔ نئی تکنیکی ایجادات، مصنوعی سیاروں، ترسیل و تبلیغ کی بڑھتی ہوئی سہولتوں، کمپیوٹر ٹکنالوجی، کمرشیل تقاضوں، صارفیت کی ریل پیل اور منڈی معیشت نے جہاں بظاہر نئی ترقیوں کے دروازے کھول دیے ہیں وہاں مسائل بھی پیدا ہورہے ہیں جن کا کوئی آسان حل سامنے نہیں ہے۔ فیصلوں کی طاقت اب 'سیاسی قدر' سے زیادہ کمرشل قدر کے ہاتھوں میں آگئی ہے۔ یہ معمولی تبدیلی نہیں۔ جس 'انفارمیشن ہائی وے' کا چرچا ہے ہم سب اس کی زد میں ہیں۔ خرید و فروخت، حصول علم، تجارت، ترسیل سب پر اس کا اثر پڑ رہا ہے۔ جب پوری زندگی، سماج کا ڈھانچہ، انسان کے رویے اور ثقافتی ترجیحات ہر چیز بدل رہی ہے تو کیا زبان و ادب اس فضا سے الگ ہیں۔ پھر ہمارے اپنے مسائل بھی کم لرزہ خیز نہیں، کشمیر کا مسئلہ، بابری مسجد کا المیہ، پنجاب کی صورت حال، بمبئی بم دھماکے اور فسادات، قبائلی پہاڑی علاقوں کے مسائل، بڑھتی ہوئی آبادی، سکے کی گرتی شرح، بیروزگاری، کرپشن، سیاسی قدروں کی پامالی۔ بہر حال یہ ایک مختلف تاریخی دور ہے اور اردو بھی اسی دور میں سانس لے رہی ہے۔ خارجی عوامل تو سب زبانوں کے لیے ایک جیسے ہیں اور یکساں ہو سکتے ہیں، لیکن ثقافتی ادبی رویے ثقافت و ادب کے اپنے مزاج اور داخلی تحریک کی بنا پر طے پاتے ہیں۔ اردو میں ہرگز ضروری نہیں کہ مابعد جدیدیت کی تبدیلیاں مغرب کا چربہ ہوں یا یورپ کی زبانوں کا ظل ثانی ہوں۔ اردو میں رویوں کی تبدیلی اردو کے اپنے مخصوص ادبی حالات اور تخلیقی ضرورتوں اور تہذیبی مزاج و افتاد کی زائیدہ ہوگی اور سردست غور طلب یہی ہے۔ نیز یہ تبدیلیاں فقط اردو ہی میں نہیں ہندوستان کی دوسری زبانوں میں بھی ان کے اپنے اپنے حالات کی رو سے رونما ہورہی ہیں۔

مابعد جدیدیت ردعمل نہیں بلکہ کشادہ ذہنی رویہ ہے

تیسرے یہ کہ نہیں بھولنا چاہیے کہ جس طرح ترقی پسندی دقیانوسیت کی ضد تھی یا جدیدیت اور ترقی پسندی سیاسی اور غیر سیاسی ایجنڈے کی بنا پر ایک دوسرے کی ضد تھیں، مابعد جدیدیت، جدیدیت کی ضد نہیں ہے۔ یہ دونوں سابقہ تحریکوں کی طرح -DIAMETR ICALLY OPPOSED نہیں ہیں۔ مابعدِ جدیدیت بلاشبہ جدیدیت سے الگ بھی ہے اور اس سے انحراف بھی ہے لیکن اس میں لاحقہ 'مابعد' بے مصرف نہیں۔ یعنی زمانی اعتبار سے

مابعد جدیدیت، جدیدیت کے بعد بھی ہے اور اس سے الگ بھی ہے۔ الگ اس معنی سے کہ اس کی ترجیحات کا انحراف اُس کی حاوی ترجیحات سے ہے۔ گویا اس کے فلسفیانہ قضایا اس کے فلسفیانہ قضایا سے نمو کرتے ہیں، اور اس کو سمجھنے کے لیے سابق کے قضایا کا حوالہ ضروری ہے۔ دوسرے لفظوں میں مابعد جدیدیت کی متعدد انحرافی ترجیحات جدیدیت کی ترجیحات کی ارتقائی صورت ہیں۔ یعنی ضروری نہیں کہ ہر ہر نکتے سے اختلاف کیا گیا ہو، لیکن جن نکات سے اختلاف وانحراف کیا گیا ہے، وہ اس درجہ بنیادی ہیں کہ مابعد جدیدیت کا نظریاتی کردار جدیدیت سے الگ قرار پاجاتا ہے۔

مابعد جدیدیت کی وحدانی تعریف ناممکن: بتِ ہزار شیوہ

چوتھی بات یہ کہ ترقی پسندی کی طرح جدیدیت بھی نظریاتی اعتبار سے یک نوعی (MONOLITHIC) اور وحدانی تھی۔ اس کی تعریف اور تعین آسان تھا۔ مابعد جدیدیت کے جو روپ اب تک سامنے آئے ہیں، اس کی بنا پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ مابعد جدیدیت نہ تو وحدانی ہے اور نہ یک نوعی۔ ترقی پسندی یا جدیدیت کا بنیادی محرک وحدانی نظریۂ ادب تھا جس کو دو اور دو چار کی زبان میں بیان کرنا ممکن تھا۔ جدیدیت کے بعد جو فلسفۂ ادب سامنے آیا ہے اور ادبی تھیوری میں جو ترقی ہوئی ہے، اس کی کوئی نظیر سابقہ زمانوں میں نہیں ملتی۔ یعنی موجودہ زمانہ کسی ایک نظریۂ ادب کا نہیں نظریہ ہائے ادب کا ہے: ساختیات ہو یا پس ساختیات، مظہریت ہو یا قاری اساس تنقید، تفہیمیت ہو یا ردتشکیل، نسوانیت ہو یا نئی تاریخیت، یہ سب ادبی نظریے کم وبیش اسی زمانے میں سامنے آئے ہیں، یا ادب کی دنیا میں ان کا عمل دخل جدیدیت کے بعد ہوا ہے۔ ان نظریوں کے نشوونما اور فروغ کی کہانی عالمی سطح پر جدیدیت کی پسپائی کی کہانی ہے۔ ادھر کے بیس پچیس برس فلسفۂ ادب میں کشمکش اور صف آرائی کے برس ہیں اور کئی مقامات پر یہ صف آرائی ہنوز جاری ہے۔ بہرحال مابعد جدیدیت یک نوعی یا وحدانی نہیں۔ یہ متنوع اور تکثیری ہے یعنی یہ واحد المرکز نہیں بلکہ کثیر المراکز اور رنگارنگ ہے۔ نظریاتی اعتبار سے دیکھیں تو مابعد جدیدیت بت ہزار شیوہ ہے۔ ترقی پسندی اور جدیدیت تک ہمارے ذہن سیدھی سادی وحدانی تعریفوں کے عادی رہے ہیں۔ اس وقت ہماری سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کی کوئی وحدانی یا

فارمولا بند تعریف ممکن نہیں، کیونکہ مابعد جدیدیت بنیادی طور پر فارمولے وضع کرنے یا ہدایت نامے جاری کرنے کے خلاف ہے۔

عام سوجھ بوجھ پر مبنی چلے آرہے فرسودہ مفروضات کو چیلنج

پانچویں اور آخری بات یہ کہ ادھر فلسفۂ معنی ہو کہ فلسفۂ حقیقت، ساری ترقی اسی بات میں ہوئی ہے کہ حقائق وہ نہیں ہیں جو نظر آتے ہیں... ہیں کو اکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ... سوسیئر کا فلسفۂ لسان ہو یا ہوسرل کی مظہریت یا دریدا کی ردتشکیل، ان کا سیدھا وار عام سوجھ بوجھ پر مبنی یعنی COMMON SENSE مفروضات پر ہے۔ ہوسرل کو سب سے زیادہ اصرار اسی بات پر تھا کہ COMMON SENSE نے انسان کو اندھا کر دیا ہے، حقیقت ہرگز وہ نہیں ہے جو نظر آتی ہے۔ انسان نے اپنی عام سوجھ بوجھ کی بنا پر جو مفروضات گھڑ لیے ہیں انھیں کے بل پر ہم جیتے ہیں حالانکہ وہ حد درجہ مغالطہ آمیز ہیں۔ صدیوں کے عمل نے انسان کو COMMON SENSE کا اسیر بنا دیا ہے، چنانچہ نئے فلسفوں کا براہ راست چیلنج COMMON SENSE کے خلاف ہے جس کا سیدھا اثر فلسفہ ہائے ادب پر بھی پڑا ہے اور بہت سے سابقہ مفروضات رد ہو گئے ہیں، مثلاً معنی کا وحدانی ہونا، مصنف کا مقتدر ہونا، یا متن کی خود مختاریت یا خود کفالت، ادب اور آئیڈیولوجی یا ادب اور تاریخ کے رشتے کی نوعیت وغیرہ۔ ان مباحث میں پہلے سے چلے آرہے مفروضات پر جو ضرب پڑی ہے، بہت سوں کو اس سے شدید صدمہ ہوتا ہے۔ چونکہ ہم میں بہت سے سابقہ مفروضات کے اسیر ہیں اور ان سے ہاتھ اٹھانے کو تیار نہیں، اس لیے نئے قضایا نے جو نئی روشنی دی ہے، اس کو اکثر لوگ دیکھ ہی نہیں پاتے۔ تبدیلی کی نوعیت کو چونکہ وہ سمجھ نہیں سکتے، اس لیے اکثر و بیشتر ان کا ردعمل یہ ہوتا ہے کہ تبدیلی گویا ہے ہی نہیں۔ مابعد جدیدیت کے اکثر قضایا چونکہ نئے فلسفۂ معنی اور نئے فلسفۂ حقیقت سے مربوط ہیں چنانچہ وہ احباب جو اپنی ناک سے آگے نہیں دیکھ سکتے، وہ اگر اپنے مفروضات کی شکست کے باعث پہنچتا ہے جن کے ہم اسیر ہیں۔ مختصر یہ کہ مابعد جدیدیت کے قضایا وہ نہیں ہیں جو ترقی پسندی یا جدیدیت کے ہیں یا سابقہ نظریوں کے تھے۔ جب تک ہم ان مفروضات اور تعصبات کے باعث نئے کو سمجھنے سے قاصر ہوں تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے۔ اس کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ نئی تھیوری بجائے

خوداتنی صدمہ زانہیں، جتنا صدمہ ان مفروضات کی شکست کے باعث پہنچتا ہے جن کے ہم اسیر ہیں۔ مختصر یہ کہ مابعد جدیدیت کے قضایا وہ نہیں ہیں جو ترقی پسندی یا جدیدیت کے ہیں یا سابقہ نظریوں کے تھے۔ جب تک ہم ان مفروضات سے دست بردار نہ ہوں گے قدم قدم پر یہ مفروضات ہمارا راستہ روکیں گے اور ہم نئے کو سمجھ نہیں سکتے۔ مابعد جدیدیت کا چیلنج مشکل اور پیچیدہ اسی لیے ہے کہ ہم ایک غیر COMMON SENSE پچویشن کو COMMON SENSE مفروضات کی مدد سے جو ردہو چکے ہیں، سمجھنا چاہتے ہیں اور یہی وہ رویہ ہے جس کی نئے فلسفہ ہائے ادب شدت سے نفی کرتے ہیں۔ یہ بالکل ویسی بات ہے کہ جب تک انسان نے یہ سمجھنا نہیں چھوڑا تھا کہ زمین چپٹی ہے اس وقت تک وہ یہ یقین نہیں کر سکا کہ زمین گول ہے اور وہ گردش کر رہی ہے۔

فلسفے کی دو بڑی روایتیں اور نیا ریڈیکل نقطۂ نظر

ان پانچ نکات کو ذہن نشین کر لینے کے بعد آیئے دیکھیں کہ فلسفے میں یہ صف آرائی ہوئی اور کیسے کیسے ادب قدم بہ قدم اس میں شریک رہا۔ افلاطون اور ارسطو سے کانٹ وہیگل تک فلسفے کا سارا سفر دراصل شعورِ انسانی کو سمجھنے کا سفر ہے۔ جس پر زبردست جلا مارکس نے کی اور ارتقائے انسانیت کو مہمیز کر کے تاریخ کو موڑنا چاہا۔ ہیگل اور مارکس کے بالمقابل نطشے ہے جو بالکل دوسری بات کہتا ہے یعنی ''ضروری نہیں کہ تاریخ کا سفر ہمیشہ انسانی ترقی کی راہ میں ہو'' دیکھا جائے تو مارکس سے وہ تمام فلسفے وجود میں آئے جو انسانی ترقی میں اعتقاد رکھتے ہیں اور نطشے کے اثر سے وہ تمام فلسفے وجود میں آئے جو انسانی ترقی کو واہمہ قرار دیتے ہیں اور حقیقت کا دوسرا رخ دیکھنے پر مجبور کرتے ہیں۔ طرفہ لطیفہ یہ ہے کہ حقیقت کا دوسرا رخ دکھانے کے عمل میں خود مارکس بھی شریک ہے، کیونکہ خود مارکس نے تاریخ کے معمولہ COMMON SENSE تصور کو بے دخل کر دیا اور اس کی کایا پلٹ دی۔ لگ بھگ اسی زمانے میں سوئیر نے زبان کے مانوس تصور کو ہمیشہ کے لیے بے دخل کر دیا۔ ان بنیادی تبدیلیوں کے بعد تغیر کی ان قوتوں کو مہمیز کیا ہوسرل کی مظہریت نے اور اس کے بعد بھی لاکاں، فوکو، بارتھ اور آلتھیوسے کی غیر مقلدانہ پس ساختیاتی فکر اور جولیا کرسٹیوا اور دوسروں کی نسوانیاتی فکر نے، اور COMMON SENSE مفروضات کو پاش پاش کرنے

کے اس تاریخی عمل کو انتہا تک پہنچایا دریدا کی ردتشکیل نے جس نے مانوس و نامانوس اور حاضر وغائب کو بیک وقت مسلسل گردش میں دکھا کر گویا تصور حقیقت اور معنی کی طرفوں کو ہمیشہ کے لیے کھول دیا اور ایک نئے ریڈیکل نقطۂ نظر کی طرح ڈالی۔

اس پس منظر میں دیکھیں تو نئے فلسفے کی رو سے سابق کی وہ تمام تحریکیں اور نظریے خواہ وہ کتنے باغیانہ اور انقلابی کیوں نہ رہے ہوں، وہ سب کے سب بشمول جدیدیت و ترقی پسندی جو اپنی ضابطہ بندی کرتے ہیں یا فارمولا سازی کرتے ہیں یا لائحۂ عمل دیتے ہیں، کسی نہ کسی منزل پر ادعائیت کا شکار ہو جاتے ہیں، اس لیے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہیں۔ اس کی سب سے بڑی مثال جدلیت اساس مارکسیت تھی جو اسٹالینیت کی زد میں آ کر آزادی دشمن اور بے روح ہوتی چلی گئی۔ اردو میں ترقی پسندی نے جو اصلاً باغیانہ تحریک تھی، جب ضابطہ بندی اور سکہ بندی کا حصار کھینچا، تو گویا خود ہی ادعائیت کے خنجر سے خودکشی کر لی۔ جدیدیت بھی مزاجاً اتنی ہی باغیانہ تھی۔ اس نے ادیب کی آزادی کا نعرہ بھی دیا، لیکن ابہام و اشکال کو فارمولا بنا کر اور اجنبیت اور مریضانہ داخلیت کو ایمان کا درجہ دے کر نیز سیاسی ڈسکورس کو یکسر شجر ممنوعہ قرار دے کر اور ادبی چھوت چھات کو فروغ دے کر جدیدیت بھی اپنی فارمولا زدگی کی بدولت خشک اور بے جان نہیں ہوتی چلی گئی؟ غلط یا صحیح اس وقت صورت حال یہ ہے کہ مابعد جدید فلسفۂ ادب کی تقریباً تمام شاخیں نظریاتی ضابطہ بندی کے سخت خلاف ہیں اور کسی طرح کا نظام مرتب کرنے یا لائحۂ عمل دینے کے حق میں نہیں۔ ادب، آرٹ اور فلسفۂ زندگی اور انسانی سوچ کے جزر و مد سے جڑے ہوئے ہیں، چنانچہ تخلیقیت زندگی کی طرح کسی نظریے یا فارمولے یا درجہ بندی کی تابع نہیں۔ یہ ایک ریڈیکل رویہ ہے، سابقہ مارکسیت اور جدیدیت سے بھی زیادہ ریڈیکل جن کے ماننے والوں نے نظریوں کو خانہ زاد کر کے گویا ان کو بے روح کر دیا اور ان کی آزادی اور حرکیت کو ختم کر کے تخلیقیت کو نقصان پہنچایا۔ سو عجب نہیں کہ مابعد جدیدیت کے متنوع اور رنگارنگ منظر نامے کی (جہاں ایک رنگ دوسرے کو کاٹتا ہے) کوئی ایسی تعریف متعین نہ ہو سکے جو ترقی پسندوں یا جدیدیت پسندوں کی فارمولائی یا ضابطائی توقعات کو پورا کر سکے۔

میں یہ بات پورے وثوق سے عرض کرنا چاہتا ہوں کہ تھیوری یعنی ادبی نظریہ

سازی یا فلسفۂ ادب ایک مکمل مثالی (آدرشی) صورتِ حال ہے، یعنی IDEAL STATE جبکہ ادیب و شاعر اپنی تخلیقات میں اس کو اپنے ذوق و ظرف کی بنا پر فقط جزوی طور پر انگیز کرتے ہیں اور جدت و نادرہ کاری و تازگی کی تلاش میں نئے تجربوں کا سفر ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ یعنی نظریے سے ادب اور ادبی تجربوں سے نظریہ سازی تشکیل پاتی رہی ہے۔ یہ دوہرا تخلیقی عمل ہے جو ایک دوسرے کا ایندھن بنتا رہا ہے اور ہمیشہ جاری و ساری رہتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ زماں کی طرف رجحانات اور میلانات میں بھی تسلسل ہے۔ کہیں کوئی وقفہ یا مکمل انقطاع نہیں۔ نئے میں پرانا برابر ضم ہوتا رہتا ہے اور پرانا بھی نئے ہونے کے عمل سے گزرتا رہتا ہے۔ اس لیے کسی زمانے کے ادب کو تمام و کمال کسی ایک نظریے کا پابند سمجھنا اور اس سے ضابطہ بندی کی توقع کرنا ایک ایسا عمل ہے جس کو مابعد جدید ذہن سادہ لوحی ہی قرار دے گا۔

جدیدیت کی چار شقیں اور ان کا رد

البتہ ہر دور میں ایسے غالب رویے ضرور ملیں گے جن کی بنا پر ادبی ترجیحات کو APPROXIMATE کیا جاسکتا ہے یعنی قریب قریب اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ان رویوں کا ذکر کرنے سے پہلے ان CATEGORIES کو بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے جن کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ CATEGORIES جدیدیت کا امتیازی نشان تھیں اور اگر آج بھی یہ باقی ہیں تو گویا جدیدیت باقی ہے اور ختم نہیں ہوئی۔ قطع نظر اس سے کہ اگر ان امتیازی نشانات کے باوصف کچھ اور امتیازی نشانات ایسے بھی وجود میں آگئے ہیں جو ان کی نفی کرتے ہیں اور ان سے ہٹ کر ہیں تو خواہ یہ اندازہ نہ ہو کہ کیا ختم ہوا کیا نہیں، اتنا تو پتہ چلتا ہی ہے کہ کچھ اور ہو رہا ہے اور منظر نامہ بدل چکا ہے۔ واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کے پاس ایسا کوئی اینٹی ایجنڈا نہیں جیسا جدیدیت کے پاس ترقی پسندی کے خلاف تھا۔ مابعد جدیدیت کا مسئلہ سرے سے کسی کا اینٹی ایجنڈا ہے ہی نہیں، اس کا مسئلہ زندگی اور انسان کا کرائسس ہے۔ جس میں اکیلے جدیدیت کا رد کوئی مرکزی مسئلہ نہیں، اس لیے کہ بدلی ہوئی ترجیحات اور کامن سنس کے چیلنج میں جدیدیت تو اپنے آپ ہی کالعدم ہوتی جاتی ہے۔ بہر حال آیئے دیکھیں کہ جدیدیت کی وہ CATEGORIES کیا تھیں جن کو جدیدیت کی پہچان قرار دیا گیا۔ اول یہ کہ

فنکار کو اظہار کی پوری آزادی ہے۔ دوسرے یہ کہ ادب اظہار ذات ہے، تیسرے یہ کہ فن کی تعیین قدر فنی لوازمات کی بنا پر ہوگی نہ سماجی اقدار کی بنا پر اور چوتھے یہ کہ فن پارہ خود مختار و خود کفیل ہے۔ کہا جا رہا ہے کہ یہ چاروں CATEGORIES آج بھی ترجیحی حیثیت رکھتی ہیں اور VALID ہیں جبکہ ایسا نہیں ہے۔ آیئے ان پر ایک نظر ڈالیں۔

سچائی یہ ہے کہ ان چاروں کا یا تو رد ہو چکا ہے یا ارتفاع ہو چکا ہے اور ان میں سے کوئی بھی CATEGORY آج اپنی سادہ شکل میں صحیح یا قابل قبول نہیں۔ وقت کی یہی وہ گردش ہے کہ جس کو ہم میں سے بعض اپنے سابقہ مفروضات یا مضمر مفادات کی بنا پر سمجھنے سے قاصر ہیں۔ ادب کی آزادی کا نعرہ ترقی پسندی کی کمٹ منٹ یا سیاسی ایجنڈے کی نفی میں دیا گیا تھا۔ دیکھا جائے تو آزادی کے اس نعرے کا مطلب سی پی آئی کے منشور سے آزادی یا ماسکو نواز مارکسیت سے آزادی تھا۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ جہاں جدیدیت نے آزادی اظہار پر زور دیا وہاں سیاسی موضوعات کو یکسر DOWNGRADE کر کے گویا ہر طرح کے آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کو ادب سے خارج کر دیا۔ اکا دکا آوازیں اٹھتی رہیں لیکن عام منظر نامہ یہ تھا کہ آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کو یکسر نظروں سے گرا کر گویا ادیب کی آزادی کے مؤیدین نے تخلیق کی آزادی پر بالواسطہ پابندی لگا دی کہ آئیڈیولوجی کا رخ نہ کیجو، یہ سارے مسائل غیر ادبی ہیں۔ ایک طرح سے یہ بھی ہدایت نامہ وضع کرنے کا ویسا عمل تھا جس سے ترقی پسندی بدنام ہوئی تھی۔ آزادی کو مشروط بنا کر جدیدیت نے بھی وہ کیا یعنی ایں گنا ہیست کہ در شہر شما نیز کنند۔ گویا جدیدیت کا آزادئ اظہار کا نعرہ اصلاً ایک خوبصورت متھ تھا۔ ادھر نیا فلسفہ آزادی کے بارے میں جدیدیت کی دی ہوئی مغالطہ آمیز لیک کو یکسر رد کرتا ہے اور آزادی کے مسئلے کو بالکل نئی سطح پر لیتا ہے یعنی مسئلہ فقط اس موضوع یا اُس موضوع کے ادبی یا غیر ادبی ہونے کا نہیں۔ آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کے رد یا قبول کا سوال تو تب پیدا ہو جب ادیب کو اس کا اختیار ہو۔ ادیب اور ادب تو خود آئیڈیولوجی کے اندر ہیں یعنی متن آئیڈیولوجیکل فضا سے باہر ہے ہی نہیں۔ مزید یہ جب ابہام واشکال واجنبیت وذات پرستی کو فارمولا بنایا گیا تو یہ بھی تو ایک لیک تھی۔ جہاں لیک آئے وہاں آزادی کا فقدان لازمی ہے۔ مزید یہ واضح رہے کہ آئیڈیولوجی فقط مارکسیت ہی نہیں، ہر نظریۂ حیات یا ہر نظریۂ اقدار جس کی رو سے ہم گزران کرتے ہیں اور زندگی کو جھیلتے ہیں، وہ کسی نہ کسی آئیڈیولوجی سے مربوط ہے۔ گویا

لکھنے والے کو اس کا احساس ہو یا نہ ہو، اُس کی کچھ نہ کچھ آئیڈیولوجیکل ترجیحات ضرور ہوتی ہیں جو اس کے نظریۂ حیات میں ظاہر ہوتی رہتی ہیں، اور اس کے تخلیقی عمل کا حصّہ ہوتی ہیں۔ مختصر یہ کہ ادب اور آرٹ ہیں ہی آئیڈیولوجی کی تشکیل اور ادب اور آرٹ میں کوئی موقف خواہ وہ کتنا غیر آئیڈیولوجیکل محسوس ہو، وہ معصوم ہو ہی نہیں سکتا، یعنی آئیڈیولوجی سے عاری ہو ہی نہیں سکتا۔ اور تو اور آئیڈیولوجی زبان کے اندر لکھی ہوئی ہے اور ادیب کے اظہار و اسلوب کا پیرایہ تک آئیڈیولوجی سے یکسر مبرا نہیں۔ پس واضح ہوا کہ ادب میں آزادی ہر ہر قدم پر مشروط ہے، غیر مشروط آزادی جس کا نعرہ جدیدیت نے دیا تھا اوّل و آخر ایک متھ ہے۔

دوسری بات یہ کہی گئی کہ ادب اظہارِ ذات ہے۔ حقیقتاً یہ شق ادیب کی آزادی والی پہلی شق کا لازمہ ہے اور اسی کی طرح دیکھنے میں تو خوش آئند ہے لیکن تضاد سے خالی نہیں۔ یہ دراصل اجنبیت ALIENATION یعنی لایعنیت اور لغویت کے منفی فلسفے کی خوش آئند (Euphemistic) شکل ہے۔ ادب میں داخلیت اور باطنی منظرنامے کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا، لیکن جدیدیت میں شکستِ ذات اور لایعنیت کی لے اس قدر بڑھائی گئی کہ ایک غیر صحت مند داخلیت کی تکرار ہونے لگی۔ زندگی کے فقط منفی پہلو پر زور دیے جانا اتنا ہی غلط ہے جتنا فقط رجائی پہلو کا راگ الاپتے رہنا۔ مزید یہ کہ ذات پر ساری توجہ مرکوز ہو جانے سے ادب موضوعیت کا اسیر ہو گیا۔ قطع نظر اس سے کہ یہ بھی ایک طرح کی لیک تھی اور آزادی کی نفی تھی، نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ حددرجہ انفرادیت اور ذات پرستی یک گونہ بورژوائیت کا پہلو بھی رکھتی ہے۔ نتیجتاً ادب ایک پُرتکرار داخلیت کا شکار ہو کر بڑی حد تک انسانی دردمندی اور اس تپش و حرارت سے محروم ہو گیا جو زندگی کے بے محابا عشق اور تڑپ سے پیدا ہوتی ہے۔

تیسرے یہ کہ اینگلو امریکی تنقید کی بنا پر خاصا زور اس بات پر دیا گیا کہ فن کی تعیین قدر فنی لوازم کی بنا پر ہو گی نہ کہ سماجی اقدار کی بنا پر۔ بظاہر اس سے زیادہ اچھی بات کہی ہی نہیں جا سکتی کیونکہ ادب کی تعیین قدر اگر ادبی قدر کی بنا پر نہیں ہو گی تو کس بنا پر ہو گی۔ یہ تو ایک مسلّمہ امر ہے جو ہر ادب کے لیے شرط ہے خواہ وہ سرسید تحریک کے زمانے کا ہو یا ترقی پسند دور کا یا جدیدیت کا۔ ادب اور غیر ادب میں مابہ الامتیاز بہرحال ادبی قدر ہی ہے۔ یعنی ادب کو ادب تو ہونا ہی چاہیے اس میں فقط جدیدیت کی کیا تخصیص ہے۔ یہ امر تو مسلّمہ ہے

اور یہ بات تو محمد قلی قطب شاہ کی بارہ پیاریاں کے زمانے سے چلی آتی ہے۔ مزید یہ کہ میر کی شاعری ہو یا متنِ غالب، مضامین سرسید ہوں یا مسدس حالی یا اکبر کی شاعری ان میں ادبی قدر ہے تبھی تو زندہ ہیں۔ ادبی قدر پر فقط جدیدیت کی اجارہ داری کیوں؟ جدیدیت میں اس پر اصرار اس لیے کیا گیا کہ ترقی پسندی نے ادب اور پروپیگنڈہ کی تمیز اٹھا کر گویا ادبی قدر کو تحلیل کر دیا تھا۔ اگرچہ بعض ترقی پسندوں نے بھی ادب کے فنی تقاضوں کا لحاظ کیا اور اعلیٰ درجے کا ادب پیش کیا، لیکن اس میں کلام نہیں کہ عام فضا یہ تھی کہ ادب سے اشتہار کا کام لیا گیا۔ پس یہ کمی اور کوتاہی تھی جو ترقی پسندی میں واقع ہوئی، بعد میں ادب کے ادب ہونے کے لیے اس کوتاہی کو دور کرنا شرطِ اوّل ٹھہرا تو اس میں جدیدیت کا کمال کیا ہے؟ ادب کو ادب تو ہونا ہی چاہیے۔ غرض ادبی قدر جدیدیت کا مابہ الامتیاز نہیں، یہ تو ادب کا مابہ الامتیاز ہے۔ اس CATEGORY میں جدیدیت کا اضافہ اس کی دوسری شق ہے، یعنی تعیینِ قدر سماجی اقدار کی بنا پر نہ ہوگی۔ واضح رہے کہ ایسا جولاہے کی ضد میں ہوا۔ ترقی پسند ادیب بالعموم عوام، کسان، مزدور، طبقاتی کش مکش، پیداواری رشتے، انقلاب انقلاب یعنی صرف موضوع ہی موضوع الاپتے تھے۔ جدیدیت نے موضوع کے الاپ کی مخالفت کی تو موضوع کے ساتھ معنی کو بھی القط کر دیا گیا۔ کسی نے نہ سوچا کہ کیا ادبی قدر بے تعلق معنی ہے؟ اگر معنی زندگی یا سماج کے تجربے سے نہیں آتا تو کہاں سے آتا ہے؟ یعنی کیا فنی لوازمات مقصود بالذات ہیں یعنی فن اپنا مقصود خود ہے یعنی استعارہ یا علامت یا پیکر قائم بالذات ہیں یا یہ معنی کے حسن کو قائم کرنے کا ذریعہ ہیں؟ اگر یہ قائم بہ معنی نہیں ہیں تو پھر ان کا تفاعل کیا ہے؟ یہاں اس وضاحت کی ضرورت ہے کہ ادبی قدر اور فنی لوازم بالکل ایک چیز نہیں ہیں۔ فنی لوازم وسیلہ ہیں ادبی قدر کا، فنی لوازم بجنسہٖ ادبی قدر نہیں ہیں۔ مثلاً تشبیہ و استعارہ وسیلہ ہیں حسنِ معنی کا جو ادبی قدر ہے۔ یہ سامنے کی مثال ہے کہ ناسخ اور ذوق نے بھی فنی لوازم کو برتا ہے اور خوب خوب برتا ہے، لیکن ان کے مقابلے میں میر و غالب کے یہاں فنی لوازم حسنِ معنی کے فروغ کا وسیلہ ہیں اور ادبی قدر کو قائم کرتے ہیں جبکہ ناسخ یا ذوق کے یہاں یہ اپنا مقصود آپ ہو جاتے ہیں اور ان کا عمل فقط تکنیکی اور میکانکی رہ جاتا ہے۔ جدیدیت کے یک سُرے ہونے کی ایک وجہ یہ بھی رہی ہے کہ مقصود بالذات فنی لوازم کو ادبی قدر کا بدل سمجھ لیا گیا اور زیادہ توجہ عروض و آہنگ و بیان اور تکنیکی ضرورتوں پر مرکوز ہوتی چلی گئی اور

میکانکیت نے ادبی قدر کی جگہ لے لی جبکہ وسائل وسائل ہیں، وہ قدر نہیں ہیں۔ دوسرے یہ کہ معنی ہمیشہ زندگی کے تجربے سے، ثقافت سے یا سماج سے آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ادبی قدر کا مجرد تصور انتہائی مغالطہ آمیز اور گمراہ کن ہے۔ ادبی قدر معنی کے جزرو مد سے اس قدر مربوط ہے کہ جو ادبی وسیلہ معنی کے حسن کو جتنا زیادہ قائم کرتا ہے یعنی جتنی زیادہ تاثیر یا جمالیاتی اثر پیدا کرتا ہے وہ اتنا ہی زیادہ اہم ہے ورنہ مجرد فنی لوازم مثلاً استعارہ یا علامت یا پیکر یا تشبیہ یا اوزان محض فنی تکنیکیں ہیں۔ یہ ادبی حسن کی افزائش کا وسیلہ اس وقت بنتی ہیں جب یہ معنی کا نظام قائم کرتی ہیں ورنہ ذہنی ورزش سے زیادہ کچھ نہیں۔ جس شاعر کا نظامِ معنی یا جہانِ معنی جتنا تہ در تہ اور نیرنگ نظر ہوگا، وہ اتنا فنکار بڑا ہوگا۔ ورنہ فنی لوازم تو ناسخ و ذوق کے یہاں بھی ہیں اور شاید کچھ زیادہ ہی ہیں۔ لیکن افضل ٹھہرتے ہیں میر و غالب نہ کہ ناسخ و ذوق۔ ادبی قدر کا حسنِ معنی سے مربوط ہو کر عمل آرا ہونا اتنی کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ اس بارے میں کسی بحث کی گنجائش ہی نہیں۔ تاہم مغالطہ اس شد و مد اور پُر اعتماد طریقے سے پھیلا اور سماجی قدر کو (بوجہ مارکسیت) مذموم قرار دے کر اس قدر پیٹا گیا کہ کسی کا بھی دھیان اس طرف نہیں گیا کہ کلاسیکی سرمایہ تو الگ رہا، سرسید ہوں یا حالی یا اکبر ان کی ادبیت کی بحث میں تو سماجی قدر برابر شریک رہتی ہے بلکہ ان کی ادبیت تو قائم ہی سماجیت اور قوم کے درد سے ہوتی ہے تو پھر جدید دور سے سماجی معنویت کا اخراج کیوں؟ کیا انسان کے سب دکھ درد اور مسائل حل ہو گئے ہیں؟ تعجب ہے کہ وہی لوگ جو کہتے تھے کہ معنی وحدانی ہے اور لفظ و معنی میں دوئی نہیں، اردو میں انھیں نے ادبی قدر اور سماجی معنی کے افتراق پر اصرار کیا، گویا ایک سانس میں جو بات کہی، دوسری سانس میں اس کی تردید بھی کر دی۔ طرفہ لطیفہ ہے کہ اس نظریاتی تضاد پر کسی کو اچنبھا نہیں ہوا۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ وہی لوگ جو ادبی قدر کو بے تعلقِ معنی سمجھنے اور برتنے پر اصرار کرتے ہیں، غالب اور میر کی تفہیم و تشریح میں ان شعرا کی ادبی قدر سے بحث کرتے ہوئے ان کو سب سے زیادہ توجہ حسنِ معنی کی گرہ کشائی پر کرنا پڑی۔ میر و غالب کے یہاں حسنِ معنی خواہ وہ تصور عشق کا ہو یا تصور کائنات کا یا تصور انسان کا کیا وہ اُس زمانے کی مابعد الطبیعیاتی، ثقافتی یا سماجی قدر سے ہٹ کر ہے؟

اب رہی چوتھی CATEGORY یعنی فن پارے کا خود مختار و خود کفیل ہونا تو اس بارے میں میں اپنی کتاب میں اتنا لکھ چکا ہوں کہ مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ یوں بھی چونکہ یہ

شق ادیب کی آزادی اور ادبی قدر کے تصور سے جڑی ہوئی ہے اور اسی موضوعیت (بورژوائیت) کی پیدا کردہ ہے جس سے ابھی اوپر ہم بحث کر آئے ہیں، مزید کچھ کہنے کی ضرورت بہت کم ہے۔ اگرچہ یہ بھی ایک خوش کلامی EUPHEMISM ہے لیکن دیکھا جائے تو ادب کو سیاسی شعبدہ گروں سے بچانے کے لیے بیشک اس کی ضرورت بھی تھی، لیکن اب تو یہ طے ہے کہ فن خود آئیڈیولوجی کی تشکیل ہے اور فن پارے کا سفر تاریخ کے محور پر اور ثقافت کے اندر ہے، نیز معنی وحدانی نہیں ہے یعنی معنی کی تعبیریں قرأت کے تفاعل سے بدلتی رہتی ہیں تو پھر فن کی کلی خود مختاری اور خود کفالت کا بھرم اپنے آپ ٹوٹ جاتا ہے۔ غالب یا ناسخ کا متن معین ہے، لیکن ناسخ کی اہمیت کم ہوتی گئی ہے اور غالب کی عظمت کا نقش روشن ہوتا گیا ہے جبکہ متن وہی کا وہی ہے۔ ہر قرأت نئی توقعات اور قاری کے ذوق وظرف وتجربے کی بنا پر ہوتی ہے اور اس میں ثقافتی ترجیحات اور تاریخ کا جزر ومد شامل رہتا ہے۔ پچھلے تیس برسوں میں نئے فلسفۂ ادب کا سارا سفر فن پارے کی کلی خود کفالتی کے بھرم کے ٹوٹنے کا سفر ہے۔ لیکن فن پارے اور تاریخ کا رشتہ اس طرح سے دو اور دو چار کا بھی نہیں جیسا ہمارے ترقی پسند احباب سمجھتے تھے۔ بائیں بازو کو نو فلسفی آلتھیو سے بھی اس کا اقرار کرتا ہے کہ سماجی تشکیل میں ادب (یا آرٹ) ایک طرف آئیڈیولوجی سے اور دوسری طرف سائنس وٹکنالوجی سے برابر فاصلے پر ہے۔ ادب ان دونوں سے الگ ہے، اس کے ساتھ ساتھ وہ دونوں سے متاثر بھی ہوتا ہے اور دونوں سے گریز بھی کرتا ہے اور دونوں سے آگے بھی جاتا ہے گویا ادب کی خود مختاری اس کی مجبوری بھی ہے۔ یوں دیکھیں تو مابعد جدیدیت تک آتے آتے ادب کی خود کفالت کی CATEGORY جہاں رد ہوئی ہے وہاں اس کا ارتفاع بھی ہوا ہے۔

آپ نے دیکھا جدیدیت کی یہ ساری ترجیحیں اور شقیں یا تو رد ہو گئی ہیں یا بدل گئی ہیں۔ تبدیلی کا یہ عمل ذہنی اور فکری عمل ہے جو تھیوری کی بحثوں میں نسبتاً خاموشی سے ہو رہا ہے۔ اس کے لیے نہ تو کوئی نعرہ بازی کی گئی ہے نہ بغاوت کا پرچم لہرایا گیا ہے۔ یہ سیاسی مسائل نہیں، یہ فلسفۂ ادب کے مسائل ہیں اور فلسفۂ ادب یعنی تھیوری کی سطح پر طے پا رہے ہیں۔ اردو میں ان مسائل کی تفہیم میں کچھ وقت لگے گا۔ اس لیے کہ جب تک ہم سابقہ مفروضات سے ہاتھ نہیں اٹھائیں گے اور مانوس CATEGORIES سے ہٹ کر سوچنے کے لیے (جنھیں ہم نے ایمان کا درجہ دے رکھا ہے) خود کو تیار نہیں کریں گے ہم برابر

مغالطوں اور خوش فہمیوں کا شکار ہوتے رہیں گے۔ اس کی تازہ ترین مثال یہ ہے کہ 'ایوان اردو' کے جس مکالمے کا ذکر اوپر آیا ہے، اس کا ترقی پسندی کے ایک حیاتی عہدے دار پر یہ اثر ہوا کہ وہ فوراً اس خوش فہمی میں مبتلا ہو گئے کہ جدیدیت کا زور ٹوٹنے اور متن کے آئیڈیولوجیکل تشکیل طے پا جانے کا سیدھا مطلب یہ ہے کہ روایتی ترقی پسندی کو مراجعت کی راہ ہموار ہو گئی۔ حالانکہ ایں خیال است و محال است و جنوں! ویسے انھوں نے یہ بھی کہا کہ وہ نہیں کہتے کہ ۷۰ کے آس پاس یا بعد میں سامنے آنے والے فنکاروں پر ترقی پسندی کا لیبل لگایا جائے یا انھیں ترقی پسندوں کا جانشین گردانا جائے۔ سوال کسی کے لیبل لگانے کا یا نہ لگانے کا تو تب پیدا ہوتا ہے جب نئی پیڑھیاں اس لیبل یا اُس لیبل کی روادار ہوں۔ ہمارے ترقی پسند دوست نے اس بات پر بہت خوشی کا اظہار کیا ہے کہ نئی پیڑھیوں نے نہایت بے رحمی کے ساتھ جدیدیت کے گمراہ کن رویوں سے انحراف کیا ہے۔ انھوں نے ناموں کی ایک لمبی فہرست پیش کر کے معلوم کیا ہے کہ "ان میں کون سا فن کار ایسا ہے جو جدیدیت کے سائے میں پلا بڑھا ہو یا جس کی تخلیقات ابہام زدہ ہوں یا فہم سے عاری ہوں... ان میں کسی نظریے اور منشور سے نہ سہی انسان کے مقدر اور انسان دوستی کی ارفع قدروں سے کمٹمنٹ ملتا ہے"۔ (اداریہ 'نیا سفر') یہ وہ سادگی ہے جس پر مر جانے کو جی چاہتا ہے۔ 'کمٹ منٹ' کا ایک خاص مفہوم تھا اور نظریہ و منشور کا بھی، اور یہ بات تاریخ کا حصہ ہے کہ اسی لیک کی بنا پر بدترین قسم کی جکڑ بندی اور ادعائیت کو روا رکھا گیا، اور یہ منشور ہی کا تقاضا تھا کہ ادیبوں شاعروں کو پابند کر دیا گیا کہ وہ سیاسی انقلاب کی راہ ہموار کریں، یعنی ادیب اور پارٹی کارکن میں کوئی فرق نہ تھا بلکہ ادیب کے لیے یہ اعزاز تھا کہ وہ پارٹی کارکن کا رتبہ پالے۔ سیاسی وابستگی بمنزلہ ایک فارمولے کے تھی اور اس سے انحراف گردن زدنی۔ ادب کی حیثیت ایک کھلے اشتہار کی تھی جس میں جتنی اشتہاریت زیادہ پائی گئی، اتنا زیادہ اس کو اچھالا گیا اور جو جتنا زیادہ زندگی کی اعلیٰ قدروں یا حسنِ معنی سے جڑا ہوا تھا اس کو اتنا زیادہ نظر انداز کیا گیا۔

ترقی پسندی کی خوش فہمیوں پر اتنا لکھا جا چکا ہے کہ ان کا ادنیٰ ذکر بھی تکرار کا پہلو رکھتا ہے۔ یہاں اس اشارے سے فقط یہ بتانا مقصود ہے کہ نئی پیڑھیاں جہاں جدیدیت سے انکار کرتی ہیں وہاں ترقی پسندی کی جکڑ بندی، ادعائیت اور خوش آیند تصورات کے

کھوکھلے پن سے بھی خوب واقف ہیں اور اس کو بھی رد کرتی ہیں۔ وہ اِس یا اُس کے چکر ہی میں نہیں پڑتیں، بلکہ جیسا کہ کہا گیا ان کو احساس ہے کہ ان کا معاملہ الگ ہے، ان کے مسائل الگ ہیں اور ان کی پہچان الگ ہونا چاہیے۔ آل احمد سرور نے اس سلسلے میں ٹھیک ہی کہا ہے:

> ''قدرتی طور پر ادب میں تبدیلیاں آتی رہتی ہیں۔ ایک میلان زور پکڑتا ہے اور اس کے بعد وہ اپنے عروج کو پہنچتا ہے۔ پھر اس کا ردِ عمل شروع ہوتا ہے اور دوسرا میلان سامنے آتا ہے۔ یہ گویا ادب کا قانون ہے کہ جو نئی رو آتی ہے وہ صرف پچھلی رو کی بازگشت نہیں ہوتی بلکہ کچھ اور نئی چیزیں لیے ہوتی ہے''۔
>
> (ایوانِ اردو، اپریل ۱۹۹۵ء، ص ۸)

مابعد جدیدیت: تخلیقیت کی نئی لہر

موجودہ منظرنامے پر جہاں ایک طرف پرانے ترقی پسند ہیں اور دوسری طرف جدیدیت کی جاتی بہار کا نظارہ کرنے والے اس کے مؤیدین ہیں، وہاں ان دونوں کے بیچوں بیچ نئی پیڑھی کے ادیبوں، شاعروں کا کارواں اپنی آوازوں اور زمزمہ سنجیوں کے ساتھ وقت کی تال پر سر دُھنتا ہوا مستانہ وار آگے بڑھ رہا ہے۔ ان میں بہر حال کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جن کو نئی تخلیقیت کا شدید احساس ہے اور جو آج کی دور کو تخلیقیت کی تیسری لہر سے تعبیر کرتے ہیں:

> ''فی زمانہ روایتی ترقی پسندی بے معنی آموختہ اور روایتی جدیدیت بھولا ہوا حافظہ ہے۔ بیسویں صدی کی آخری دہائی کے اس اختتامیت انگیز ENDISM تناظر میں نہایت مثبت طور پر مابعد جدیدیت سے نئے عہد کی تخلیقیت کا بسیط دور ہے۔ اس میں نئی وجودیت، ساختیات، مابعد ساختیات، مظہریات، تفہیمات، ردتشکیل اور قاری اساس تنقید کی لہریں بیک وقت رواں دواں ہیں اور آہستہ آہستہ اپنے منفی عناصر کا ارتفاع کر کے نئے عہد کی تخلیقیت

سے ہم آہنگ ہو رہی ہیں... سکہ بند محدود معنوں میں فیشن گزیدہ جدیدیت کی جو تحریک ۱۹۵۳ء میں ادارہ رسیدہ ترقی پسندی کے آہن پوش معتقدات کی فصیلوں کی شکست وریخت میں کامیاب ہوئی تھی، آج وہ خود حنوط شدہ دقیانوسیت، عصبیت اور ادعائیت کے مترادف ہوگئی ہے۔ یہ اپنے کو محفوظ گھونسلوں میں سمٹنے کا ایک آسان وسیلہ بن چکی ہے، اور مابعد جدیدی منظر نامے میں نئی فکر کی تازہ ہواؤں کو روکنے میں ناکام ہوکر خود اپنی شکست کی آواز بن گئی ہے۔

مابعد جدیدیت موضوعاتی، اسلوبیاتی، ساختیاتی، لفظیاتی اور نحویاتی سطح پر بہت حد تک جدیدیت سے متغائر اور متمائز ہے۔ اس کو اپنے فوری پیشروؤں سے سراسر انکار کرنے کی ضرورت نہیں ہے جو خود ہی اختتامیت (ENDISM) بہ کنار ہیں۔ مابعد جدید تنقید کے نئے جمالیاتی اور اقداری معیار (موٹے طور پر) (۱) باغیانہ ریڈیکل کردار (۲) وفور تخلیقیت (۳) کثیر معنیات (۴) متن کا لاشعور (۵) ادب میں سیاسی اور سماجی معنویت (۶) آئیڈیولوجی کی ہمہ گیر کارفرمائی (۷) قاری اور قرأت کا خلاقانہ تفاعل (۸) حسن پارے کی تمام طرفوں کی واشگافی ہے۔ ان مابعد جدید ادبی اور فکری معیاروں اور قدروں کی نسبت جدیدیت گزیدہ، منجمد جمالیاتی فکر سے نہیں ہے۔ یہ اکثر متجسس، تازہ کار اور متحرک جمالیاتی اور اقداری فکر ہے۔ عصری سیاق میں نئی قدریں، نیا حسن، نیا آدمی، نئی دنیا اور نیا انصاف ہی یکسر غیر مرئی ہے۔ اس لیے آج کی سب سے بڑی ضرورت ہے کہ نئی فکر، معیار اور قدر کی بابت سمجھوتہ پرست اور مصلحت گزیدہ رویے اور برتاؤ کو ختم کیا جائے اور ہر نوعیت کے تنظیم پرور اور فرقہ پرست فکری اور فنی جمود سے بے محابا نبرد آزما ہوا جائے جو یکسر روایت (ادبی فرقہ روایت یا مردہ روایت) کے مترادف ہے۔ ان کے برخلاف اپنے قومی اور عالمی سیاق سے جڑ کر اپنی عظیم تر

زندہ اور متحرک روایت کی روشنی میں مابعد جدید معاشرے کی نوزائیدہ
اور پروردہ نئے عہد کی تخلیقیت کی پرورش کی جا سکے"۔
(نظام صدیقی / ایوانِ اردو، فروری ۱۹۹۶ء)

جدید تر شاعری

اس نئی تخلیقی فضا میں پرورش پانے والی نئی نظم اور نئی غزل کا تذکرہ کئی لوگوں کی تحریروں میں آتا رہا ہے۔ وزیر آغا، حامدی کاشمیری، فضیل جعفری، قمر جمیل، نظام صدیقی، فہیم اعظمی، عتیق اللہ، مظفر حنفی اور کئی دوسرے حضرات جدید تر شاعری اور نئے رویوں پر بالعموم اظہار خیال کرتے رہے ہیں اور ان سب نے اپنے اپنے نتائج اخذ کیے ہیں جن سے اختلاف و اتفاق کی گنجائش ہو سکتی ہے۔ کچھ لوگوں نے البتہ بالخصوص نئی غزل پر توجہ کی ہے۔ ایسے مطالعات میں ڈاکٹر سید محمد عقیل (نئی غزل کا بدلتا ہوا رنگ۔ اندازے، الہٰ آباد، ۱۹۸۵ء) ڈاکٹر اسعد بدایونی (نئی غزل نئی آوازیں۔ دائرے علی گڑھ، ۱۹۸۷ء) ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی (جدید غزل کی صورت حال۔ قومی آواز دہلی ۱۹۹۴ء) ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی (جدید تر غزل کا رنگ و آہنگ۔ صریر کراچی ۱۹۹۵ء) ڈاکٹر شہپر رسول (جدید تر غزل کی شناخت۔ کتاب نما، دہلی ۱۹۹۵ء) اس اعتبار سے قابل ذکر ہیں کہ ان میں مثالوں کی روشنی میں جدید تر (مابعد جدید) غزل کے تخلیقی خدوخال کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کچھ مضامین ایسے بھی لکھے گئے ہیں جن میں ساری توجہ پاکستان کی جدید تر غزل پر ہے، مثلاً یوسف حسن (اولین پاکستانی نسل کی غزل۔ اردو ادب، اسلام آباد۔ جنوری ۱۹۹۴ء) خاور اعجاز (ستر کی دہائی کے چند غزل گو۔ اردو ادب، اسلام آباد ۱۹۹۴ء) ان مضامین میں جدید تر غزل کے خدوخال سے بحث کی گئی ہے اور امتیازی خصوصیات کا تجزیہ بھی ہے، نیز دونوں ملکوں سے بیسیوں نام گنوائے گئے ہیں۔ اگر نام دیکھنا مقصود ہوں تو ان مضامین سے رجوع کیا جا سکتا ہے۔ ان کی تمام باتوں سے اتفاق ہو یا نہ ہو، اتنی بات اظہر من الشمس ہے کہ شاعری میں تبدیلی آ چکی ہے۔

جدید تر فکشن

چند الفاظ فکشن کے بارے میں۔ علاوہ ان تمام بدلتی ہوئی ترجیحات اور میلانات کے جن کا ذکر پہلے کیا گیا اور جن کا اثر ناول اور افسانے پر بھی پڑ رہا ہے۔ افسانے میں سب سے بڑی تبدیلی نظریاتی طور پر ''کہانی کی واپسی'' ہے۔ بعض لوگ اس کو بیانیہ کی واپسی بھی کہنے لگے ہیں جو صحیح نہیں۔ بیانیہ تو بیانیہ ہے، جس میں کوئی بھی تجربہ جائز ہے۔ بیانیہ اگر اکہرا یا رومانی یا حقیقت پسندانہ ہو سکتا ہے تو علاماتی یا تجریدی بھی ہو سکتا ہے۔ بیانیہ تو فکشن کا پیرایہ ہے۔ کہانی اس کا جز ہے بمعنی STORYLINE جو بیانیہ میں جاری رہتی ہے، یا جس سے پلاٹ بُنا جاتا ہے یا جو کرداروں یا واقعات یا مکالموں یا مناظر کی تشکیل کرتی ہے اور یہ سب مل کر بیانیہ بناتے ہیں۔ جدیدیت کی بعض انتہائی شکلوں میں کوتاہی یہ ہوئی کہ علامتیت اور تجریدیت کو حرفِ آخر سمجھ لیا گیا اور فیشن پرستی کی مقلدانہ روش کے تحت یہ لے اس قدر بڑھا دی گئی کہ دوسرے تیسرے درجے کے بعض فنکاروں کے ہاتھوں کہانی کی صورت ہی مسخ ہو گئی۔ اس میں افسانے کے فن اور صدیوں کے ثقافتی تقاضوں سے عمداً چشم پوشی بھی کی گئی۔ اس زمانے کا ایک عام نعرہ تھا کہ جدید افسانے کو جدید بنانے کے لیے اس سے کہانی پن کا اخراج ضروری ہے۔ کتھا کہانی اور حکایت کی جو روایت صدیوں سے ہمارے تہذیبی مزاج اور اجتماعی لاشعور کا حصہ ہے، اور ہمارے خون میں شامل ہے، اسے نظر انداز کیا گیا۔ ہرچند کہ کہانی پن افسانے سے کبھی پوری طرح غائب نہیں ہو سکا۔ (قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، سریندر پرکاش (بعد کی کہانیاں)، محمد منشا یاد اور بہت سے دوسرے سامنے کی مثالیں ہیں) لیکن جدیدیت کی تھیوری-متشکل ترجیحات میں کہانی کی بے حرمتی شامل رہی۔ ۱۹۸۰ء میں جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اُردو افسانے پر جو ہندو پاک سمینار ہوا تھا، راقم الحروف نے اس میں پہلی بار جدیدیت کی اس کوتاہی کے خلاف آواز اُٹھائی تھی۔ ''اُردو افسانہ، روایت و مسائل'' کا آخری مضمون ''نیا افسانہ: روایت سے انحراف اور مقلدین کے لیے لمحہ فکریہ'' اس مسئلے کو لے کر لکھا گیا تھا۔ پھر ۱۹۸۵ء میں میں نے جو سمینار غالب اکادمی میں نئے اُردو افسانے پر کرایا تھا، اس میں شامل ''نیا اُردو افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر'' میں بھی اسی نکتے کو بالتفصیل اُٹھایا گیا۔ اب جو اُردو میں بچوں کو بھی اس کی خبر ہو گئی

ہے تو سمجھا یہ جا رہا ہے کہ بیانیہ کی واپسی ہو رہی ہے اور اسے گویا ترقی پسند افسانے کی بحالی سے تعبیر کیا جا رہا ہے۔ فکر ہر کس بقدر ہمت اوست۔ ترقی پسندی کے بعد جس چیز سے گریز تھا وہ تھی جذباتی رومانیت، کھلی نعرے بازی، سیاسی تبلیغ وتلقین، یا اکہری حقیقت نگاری جس کو 'سماجی حقیقت نگاری' کا خوبصورت نام دیا گیا تھا۔ چنانچہ ''کہانی پن کی واپسی'' کا مطلب اشتہار زدہ سیاہ وسفید میں زندگی کو دیکھنے والی سماجی حقیقت نگار کی بحالی ہر گز نہیں۔ مجھے افسوس ہے کہ بعض لوگوں کی یہ خوش فہمی مبنی بر حقائق نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نہ صرف ہندوستان کی دوسری زبانوں میں بلکہ مابعد جدید عہد کے عالمی منظر نامے میں بھی بے معنی اور بے مصرف تجریدیت، ابہام و اشکال و اہمال کی منطق رد ہو گئی ہے۔ میلان کندیرا، گارسیا مارکیز، بورہس، امبرٹو ایکو سامنے کی مثالیں ہیں۔ اُردو اور ہندی ہی نہیں، بنگالی، گجراتی، مراٹھی، کنڑ، ملیالم ہر جگہ واضح طور پر تبدیلی آ رہی ہے۔ یہ تبدیلی نئے لکھنے والوں میں تو ہے ہی پرانے لکھنے والے بھی بدل رہے ہیں۔

دوسری زبانوں میں کیا تبدیلی آ رہی ہے، اگر اس میں کسی کو شبہ ہو تو رسالہ 'انڈین لٹریچر' کا شمارہ (۱۷۴) دلچسپی کا خاصا سامان رکھتا ہے۔ اس میں گجراتی کے بارہ مشہور لکھنے والوں (کانجی پٹیل، موہن پرمار، ہمانشی شیلت، بابو سُتر، بھارت نائک، بھوپن کھاکھر، کرت دودھت، ہرشد ترویدی، اجیت ٹھاکر، جنک ترویدی، بندو بھٹ اور پین پٹیل) کی منتخب کہانیاں شامل ہیں اور سمن شاہ نے گجراتی کہانی پر تنقیدی جائزہ لکھا ہے۔ اس پر انڈین لٹریچر کے مدیر سچد انندن نے جو اداریہ سپرد قلم کیا ہے، وہ ہم سب کے لیے توجہ طلب ہے۔ سچد انندن کا کہنا ہے کہ ان کہانیوں کے لیے انڈین لٹریچر کی خصوصی اشاعت وقف کرنے کا مقصد قارئین کو یہ بتانا ہے کہ گجراتی کہانی میں ایک مثبت تبدیلی رونما ہو چکی ہے اور کہانی بیمار منفیت اور شہری زندگی کی پر تصنع اور اوڑھی ہوئی اجنبیت کے آسیب سے نکل کر قصبے اور گاؤں کی کھری اور جینوین زندگی اور اس کے سچے مسائل کی طرف مڑ گئی ہے۔ سچد انندن نے اس رجحان پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جدیدیت جس طرح شہری زندگی کی تنگنائے اور منفی ذات پرستی کے حصار میں گھر گئی تھی، کہانی میں نئی تبدیلی اس سے واضح انحراف ہے۔ سچد انندن نے یہ بھی لکھا ہے کہ اس نوع کی تبدیلی فقط گجراتی ہی میں نہیں ہوئی، دوسری زبانوں میں بھی فضا بدل رہی ہے۔ بنگال کی ''اُترآدھونک'' یعنی مابعد جدید کہانی بھی اپنے

آس پاس کی سچی زندگی کی حرارت کو پیش کرنے لگی ہے۔ سچد انندن خود ملیالم کے ادیب اور شاعر ہیں۔ اپنی زبان ملیالم کے بارے میں انھوں نے لکھا ہے کہ ملیالم کے نئے ادیب جدیدیت سے منحرف ہو چکے ہیں۔ جدیدیت مخالف نئے ملیالی ادیبوں کے موقف کے بارے میں انھوں نے جو لکھا ہے وہ غور طلب ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

"THE ANTI-MODERNIST FICTION WRITERS OF MALYALAM REFUSE TO SHARE THE MODERNIST IDEOLOGY OF SOLIPSISM, EXILE, ENNUI, ABSURDITY, FUTILITY AND ALIENATION".

سچد انندن نے مزید لکھا ہے کہ تمل، تیلگو، کنڑی اور اُڑیا کے ادیب اپنی جڑوں سے کبھی دور نہیں گئے اور جہاں تک دَلت لٹریچر کا تعلق ہے، دَلت لٹریچر کی نوعیت ہمیشہ زمینی اور قصباتی اور دیہاتی رہی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ دوسری زبانوں میں نیا رجحان بے یقینی سے یقین کی طرف، اجنبیت سے سماج کی طرف اور ذہنی تنہائی اور اکیلے پن سے جذباتی وابستگی کی طرف ادب کا سفر ہے، موضوعات اور تخلیقی رویوں میں بھی فرق آیا ہے اور ان تبدیلیوں کا اثر زبان اور اظہار و بیان پر بھی ہو رہا ہے۔ نئے آواں گارد نے اشکال سے مملو، یا فیشن گزیدہ تجریدی، علاماتی، نیز پیچیدہ یا خواہ مخواہ مرعوب کرنے والی منجمد زبان کو بھی ترک کر دیا ہے اور عام زندگی کے تجربے سے ابھرنے والی، زندہ، سچی، گرم اور دھڑکتی ہوئی زبان، نیز روزمرہ اور کہاوتوں اور بولیوں کو لے لیا ہے۔ ان نئے لکھنے والوں نے اہمال کی منطق کو رد کر کے کتھا کہانی کی صدیوں پرانی روایات یعنی کہانی پن کے تخلیقی تفاعل اور کہانی کہنے اور سننے کے عمل سے بھی از سر نو رشتہ جوڑا ہے۔ ہندوستانی زبانوں میں مابعد جدیدیت کے جلو میں جو تبدیلیاں آ رہی ہیں، ان میں ایک واضح مثبت اور صحت مند فضا ہے۔ سچد انندن کا کہنا ہے کہ ان نئی تبدیلیوں سے کہانی ایک بار پھر ہندوستانی زندگی کی جدوجہد کے بڑے ڈسکورس سے جُڑ رہی ہے اور اس میں زمینی رشتوں کا کھرا پن آ رہا ہے۔

آج اُردو افسانہ نگاروں میں شاید ہی کوئی ہو جو بے مقصد ابہام یا فیشن گزیدہ تجرید و اہمال کی منطق کی تائید کرتا ہو یا کہانی پن کے خلاف ہو یا کہانی کی سماجی معنویت سے انکار کرتا ہو۔ ویسے دیکھا جائے تو اُردو میں تجربات کی زد میں افسانہ ہی زیادہ رہا ہے، ناول جس فنی حوصلہ مندی کا متقاضی ہے وہ ویسے ہی خال خال تھی، اُردو ناول ترقی پسندی کے

محدود اشتہاری دور سے قطع نظر زیادہ تر تاریخی ڈسکورس سے جڑا رہا ہے اور ناول کے سماجی منصب سے انکار کم ہی کیا گیا۔ پھر ایک بڑا WATERSHED قرۃ العین حیدر کی تخلیقی شخصیت بھی ہے جس کی جاری وساری روح ہی تاریخ کا جزرومد، وقت کا بہاؤ، اور ملی جلی تہذیب کی وہ خوشنما دھنک ہے، جس کے رنگوں میں ہندی اور اسلامی اقدار کا خون گھلا ملا ہے اور اس سے بھی بڑھ کر انسانی مقدر کی کشمکش، جس کا المیہ زماں کی گردش ہی میں رقصاں و گرداں نظر آتا ہے۔ انتظار حسین کا داستانی اسلوب بھی ثقافتی جڑوں کی تلاش کا عمل ہے۔ ہندوستانی مسلمانوں کی ایک ہزار برس کی تہذیبی تاریخ کے نقوش انتظار حسین کے ذہن میں متحضر ہیں۔ ان کے یہاں ماضی اور حال دونوں ایک دوسرے کی طرف سفر کرتے ہیں۔ ادھر پاکستانی معاشرے کی ناولاتی تشکیل جیسی ان کے ناولوں میں ملتی ہے اور کہیں نہیں ملتی۔ ان کے علاوہ دوسرے لکھنے والوں کے یہاں بھی معاشرے کے تضادات اور مسائل پوری فنی آب تاب سے نمایاں ہیں۔ کہنے کا مقصد ہے کہ ناول نے تحریکاتی اتھل پتھل میں اپنی راہ کھوئی کم ہی کی ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ غیر ضروری تجریدیت تو اُردو ناول کو کبھی ہضم ہوئی ہی نہیں، جو دو ایک مثالیں ہیں وہ بھی تمثیلی اور داستانی اسلوب کی زائیدہ ہیں، مثلاً مظہر الزماں خاں کا 'آخری داستان گو'، غضنفر کا 'پانی' یا عشرت ظفر کا 'آخری درویش' ان سب کی فضا ثقافتی ہے اور داخلی استعاراتی پیرایہ اوّل و آخر داستانی ہے۔ قطع نظر ایسی خال خال مثالوں سے ادھر جو ناول سامنے آئے ہیں مثلاً 'مکان' (پیغام آفاقی) 'دو گز زمین'، 'خوابوں کا سویرا' (عبد الصمد) 'فائر ایریا' (الیاس احمد گدی) 'گیان سنگھ شاطر' (گیان سنگھ شاطر) 'ندی' (شموئل احمد) 'بیان' (مشرف عالم ذوقی) 'کہانی انکل' (غضنفر) یا بعض دوسرے، ان میں کسی کا بیانیہ تجریدیت یا اشکال و اہمال کی منطق پر قائم نہیں، بلکہ سب کے سب مسائلی ناول ہیں اور معاشرت کے ہلکے گہرے رنگوں سے گندھے ہوئے ہیں۔ ان تازہ ترین اُردو ناولوں کی موجودگی میں ناول کے سماجی منصب سے یا آئیڈیولوجیکل تشکیل ہونے سے انکار کرنا اپنی ادب نافہمی کا ثبوت دینا ہے۔

جدید تر تنقید

رہی تنقید اور نئی ادبی تھیوری تو اس پر بہت کچھ عرض کر چکا ہوں۔ مزید کچھ کہنے کی

گنجائش ہے نہ ضرورت۔ فقط یہ کہ ادھر ایک کرم فرما نے لکھا کہ اینگلو امریکی تنقید ماڈل رد ہو چکا جو معروضی تھا تو کیا اب تنقید نظریاتی ہوگی۔ لیکن فلاں صاحب تو کہتے ہیں کہ تنقید نظریاتی ہو ہی نہیں سکتی۔ یہ سوال ایک بہت بڑے مغالطے کا حصہ ہے جس کو نوآبادیاتی ذہنیت برسوں تک پیدا کرتی اور پروان چڑھاتی رہی ہے۔ بہتوں کو اندازہ نہیں کہ جدید تنقید کی معروضیت نظر کا دھوکا ہے جو زندگی کی کشاکش کے زندہ ڈسکورس سے توجہ ہٹا کر تکنیکی بحثوں میں الجھاتی ہے۔ سوال کرنے والے کو یہ معلوم ہی نہیں کہ بنیادی طور پر اینگلو امریکی تنقید کا ماڈل موضوعی اور بورژوائی تھا اور اس لیے رد ہوا کہ معنی کے اُس نیرنگ نظر کی جو ادب میں زندگی اور ثقافت اور تاریخ کے بڑے پَے نوراما سے آتا ہے، یہ تنقید متحمل ہو ہی نہیں سکتی کیونکہ معنی وحدانی ہے ہی نہیں، سیّال ہے اور وقت کے محور پر گردش میں ہے۔ ادبی حسنِ معنی کی بحثوں سے وقت اور ثقافت اور آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کا اخراج ممکن ہی نہیں۔ یہ ادب کو بے روح کرنے کی آسان ترین اور خوش آئند راہ تھی جو نوآبادیاتی ذہنیت کو خوب راس آتی تھی۔ اب مابعد نوآبادیاتی عہد میں اگر ہیئتی ماڈل رد ہو چکا تو کیا تنقید نظریاتی ہو جائے گی، یہ خدشہ ہمارے اسی ذہنی رویے کا غماز ہے کہ اگر یہ لیبل نہیں تو اس لیبل کی جگہ دوسرا لیبل لگانا ضروری ہے۔ یا یہ لیک نہیں تو کوئی دوسری لیک تو ہوگی ہی۔ یعنی جدیدیت نہیں تو مراجعت اور اگر ہیئتی نہیں تو پھر نظریاتی۔ اس کا ابھی اندازہ ہی نہیں کہ ادبی سوچ کے یہ دونوں زاویے رد ہو چکے ہیں۔ اور ان کے بعد ادبی تھیوری کی نئی صورت ان جکڑ بندیوں اور فیشن و فارمولے سے ہٹ کر بھی ہو سکتی ہے۔ اوّل تو یہ ذہن نشین رہے کہ اگر نظریے سے مراد نظریۂ حیات، نظریۂ اقدار یا آئیڈیولوجی ہے تو ادب ہے ہی یکسر نظریاتی۔ اور جب ادب اس معنی میں نظریاتی ہے تو تنقید کیسے غیر نظریاتی ہو سکتی ہے لیکن نظریاتی سے مراد پارٹی نوسٹ کی محتاج اور تبلیغ پر مامور اشتہار سازی بھی نہیں، بلکہ واضح رہے کہ اپنے عہد کے ذہنی ڈسکورس سے آگاہ ''حریت کوش سوچ''۔ نئی تھیوری کی سب سے بڑی دین اگر کچھ ہے تو یہ کہ اس نے ہر طرح کی کلیت پسندی اور جبریت کا ڈٹ کر مقابلہ کیا ہے۔ وہ سرے سے لیبل لگانے کے، ضابطے بنانے کے یا لائحۂ عمل دینے کے خلاف ہے کیونکہ ضابطے خواہ وہ کیسے ہوں ادعائیت اور جبریت کی طرف لے جاتے ہیں یا اسٹبلشمنٹ بناتے ہیں جو تخلیقیت کی آزادی کے منافی ہیں۔ نئی ادبی تھیوری نہ کوئی لائحۂ عمل دیتی ہے نہ کوئی نظریاتی تعریف

ہی وضع کرتی ہے کیونکہ ایسا کرنا فکری وتخلیقی قوتوں پر پہرہ بٹھانے کے مترادف ہے۔ اس بات کو ذہن نشین کرنے کی ضرورت ہے کہ نئی تھیوری تخلیق وتنقید کو لائحۂ عمل یا ضابطہ نہیں، نئی بصیرتوں کی روشنی دیتی ہے کہ ادب کیا ہے، زبان و معنیٰ کی نوعیت کیا ہے، ادب بطور ادب قائم کیسے ہوتا ہے اور پڑھا اور سمجھا کیسے جاتا ہے، یا لطف اندوزی اور جمالیاتی حظ کی نوعیت کیا ہے یا قاری اور قرأت کا تفاعل کیا ہے وغیرہ۔ اس کی سب سے بڑی یافت جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں زبان وادب وثقافت کی نوعیت و ماہیت کی وہ آگہی ہے جو معنے پر چلے آرہے جبر کو توڑتی ہے اور معنیٰ کی طرفوں کو کھول دیتی ہے اس اعتبار سے دیکھا جائے تو تنقید اوّل تو قرأت کا استعارہ ہے، دوم ادب فہمی کا وظیفہ ہے اور سوم ثقافتی عمل کا حصہ ہے۔ مابعد جدید عہد میں جو تنقید رائج ہوگی اس کی اصل آزمائش اسی میں ہے کہ وہ سکہ بند ترقی پسندی اور فیشن گزیدہ جدیدیت دونوں کے کلیشے آلود متعینہ معنی اور کلیت پسندانہ تصورات سے آزاد ہو، اور نوعیت کے اعتبار سے غیر مقلدانہ ہو تاکہ کوئی ادبی اسٹبلشمنٹ پہرہ نہ بٹھا سکے اور تخلیق کے لیے تازہ کارفکر ونظر کی راہ کھلی رہے۔

سیلِ وقت میں نئے پرانے کا ساتھ

آخر میں اس بات کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ یہ بات معلوم ہے کہ ادبی رجحانات کلنڈر کے اوراق کی طرح نہیں بدلا کرتے اور اکثر وبیشتر تحریکوں کے لیے جن سنین کا تعین کیا جاتا ہے، وہ رجحانات ان سے بہت پہلے اپنے قدم جمانا شروع کر چکے ہوتے ہیں۔ مثلاً محمڈن اینگلو اورینٹل کالج ۱۸۷۷ء میں قائم ہوا۔ مسدس حالی ۱۸۷۹ء میں لکھی گئی مقدمہ ۱۸۹۳ء میں منظر عام پر آیا لیکن سرسید تحریک ان سنگ میل کارناموں سے دہائیوں پہلے شروع ہوگئی تھی، جب دہلی میں ٹرانسلیشن سوسائٹی قائم ہوئی اور ماسٹر رام چندر اور ان کے رفقاء کی مساعی سے محبِ ہند اور فوائد الناظرین جاری ہوئے تھے۔ نیز جب ڈاکٹر اشپرنگر کے اشتیاق دلانے پر سید احمد خاں نے دہلی کی عمارتوں کا احوال بطور آثار الصنادید لکھنا شروع کیا اور کچھ بعد سائنٹفک سوسائٹی کا قیام عمل میں آیا۔ اسی طرح ترقی پسندی کا رسمی افتتاح خواہ ۱۹۳۶ء میں ہوا، لیکن 'انگارے' تین برس پہلے منظر عام پر آکر شعلہ سامانی کر چکی تھی، مزید برآں جوش کی 'گرمی اور دیہاتی بازار' یا 'کسان' جیسی نظمیں شعلہ و شبنم

(اشاعت ۱۹۳۶ء) سے برسوں پہلے رسائل میں نکل چکی تھیں اور عوامی انقلابی شاعری کی فضا سازی کر چکی تھیں۔ جدیدیت کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوا۔ جدیدیت کا باقاعدہ آغاز تو آزادی کے بعد کی دہائیوں میں ہوا لیکن حلقۂ ارباب ذوق نے بیج بہت پہلے ڈال دیا تھا اور اسی زمانے کے ابھرنے والے میراجی اور راشد جدیدیت کے نمائندہ ترین شعرا قرار پائے۔ ایسی کچھ زمانی کیفیت مابعد جدیدیت کی بھی ہے۔ عالمی منظر نامہ تو اینگلو امریکی موضوعی بورژوائیت کے رد ہوتے ہی بدلنا شروع ہو گیا تھا۔ اُردو میں بھی نوآبادیاتی ذہنیت سے چھٹکارا پانے اور دونوں تحریکوں کی متعینہ معنی کے جبر سے رہائی پانے اور دی ہوئی لیک سے گریز کا عمل جدیدیت کے عروج ہی کے زمانے میں شروع ہو گیا تھا اور دونوں رویوں سے ہٹ کر ایک متبادل تخلیقی فضا بھی بننا شروع ہو گئی تھی، البتہ مسائل صاف ہونا شروع ہوئے نئی ادبی تھیوری کی پیش رفت کے بعد جس کے کچھ مقدمات کا ذہن نشین ہونا ہنوز باقی ہے، اس لیے کہ اس کی بہت سی بصیرتیں مثلاً کسی بھی نظریے کا مطلق اور حتمی نہ ہونا، ہر طرح کی مرکزیت کا زوال اور تکثیریت کا برحق ہونا، آئیڈیولوجی اور ثقافت کا زبان میں نقش ہونا، معنی کا وحدانی نہ ہو کر مسلسل گردش میں ہونا فن پارے کا کلی طور پر خودمختار یا خودکفیل نہ ہونا، یا معنی کو موجود بنانے کے عمل میں مصنف کے علاوہ قاری اور قرأت کے تفاعل کا شریک ہونا اور اس عمل کا تاریخ کے ڈسکورس کے اندر اور بدلتی ہوئی ذہنی توقعات کے افق پر واقع ہونا ایسے مقدمات ہیں جن کو انگیز کرنے کے لیے پہلے سے چلے آ رہے سکہ بند مفروضات اور ذہنی تحفظات سے ہاتھ اٹھانا بہت ضروری ہے۔

ویسے دیکھا جائے تو مابعد جدید چیلنج میں اکیسویں صدی کے قدموں کی چاپ صاف سنائی دے رہی ہے۔ اس کے بہت سے ریڈیکل رویوں کا رخ ہے ہی مستقبل کی طرف۔ جیسے وضاحت کی گئی، وقت سے پہلے آنے والے وقت کی پرچھائیں پڑنے لگتی ہے، گویا بیسویں صدی کی آخری دہائی ہی سے اکیسویں صدی کا عمل دخل شروع ہو چکا ہے۔ ویسے تو نئے منظر نامے کی تشکیل اصلاً نئی پیڑھی کے ہاتھوں ہو رہی ہے لیکن ادب چونکہ ایک سلسلۂ جاریہ ہے، اس میں نیا پرانا ساتھ ساتھ بھی چلتا رہتا ہے، بالکل جیسے پریم چند اور ملک راج آنند اور جوش بہت پہلے سے لکھ رہے تھے، پھر یہی لوگ نئے رجحان کے نقیب بھی

ٹھہرے، یا جیسے راشد یا میراجی یا آل احمد سرور نے اپنے بعد آنے والی نوجوان نسلوں کا ساتھ دیا، اسی طرح جدیدیت کے بہت سے نامور شعرا اور فکشن لکھنے والوں میں بھی آج سے بہت پہلے تبدیلی آنا شروع ہو چکی تھی، اور اندر ہی اندر انھوں نے دونوں طرح کی لیک کو تخلیقی طور پر مسترد کرنا شروع کر دیا تھا۔ یہ عمل وقت کے ساتھ ساتھ روشن ہو رہا ہے۔ ویسے بھی ادب کی دنیا آزادی اور اختلاف کی دنیا ہے۔ مابعد جدیدیت یوں بھی طرفوں کو کھولنے، ہر طرح کے جبر اور کلیت پسندی کو روکنے اور تخلیق کی جشنِ جاریہ میں سب کو شریک کرنے سے عبارت ہے۔ اس میں کسی طرح کے ردِعمل، تنگ نظری، تشدد اور ادعائیت کے لیے قطعاً کوئی گنجائش نہیں۔ یہ کسی نوع کی دشمنی یا مخاصمت کی روادار نہیں بلکہ اس طرح کے رویوں کو بھی رد کرتی ہے۔ ادب میں متوازی دھاروں کا بہتے رہنا کوئی اچنبھے کی بات نہیں۔ جدیدیت کی مقبولیت کے زمانے میں ترقی پسند بھی اپنا کاروبار کرتے رہے بلکہ اب تک اپنے جشن چہل سالہ منا رہے ہیں۔ سو مابعدِ جدید چیلنج کے بعد اگر جدیدیت بھی اپنا جلوۂ جانانہ دکھاتی رہتی ہے تو اس میں حرج کی کوئی بات نہیں۔ ایک لطیفہ بلکہ واقعہ سن لیجیے۔ آل انڈیا ریڈیو میں جب اردو سروس کا آغاز ہوا تو ساغر نظامی ڈپٹی چیف پروڈیوسر بنائے گئے۔ سلام مچھلی شہری پروگرام کو ترتیب دیتے تھے۔ ایک سلسلہ شروع کیا گیا یادِ رفتگاں، جس میں مرحومین کا کلام ان کی آواز میں سنایا جاتا تھا۔ ایک بار اناؤنسر کی غلطی سے ساغر نظامی کا کلام یادِ رفتگاں میں نشر ہو گیا۔ اگلی صبح جب برآمدے میں ساغر نظامی کروفر سے سیاہ شیروانی پر سرخ پھول لگائے نمودار ہوئے تو بیچارے سلام کی سٹی گم۔ ساغر نے کہا چہ خوب، بازی بازی بہ ریشِ بابا ہم بازی۔ سلام نے کہا حضرت خیریت کیا ہوا۔ ساغر نے پوچھا ابے عقل ماری گئی ہے، ہم تمھیں زندہ نظر نہیں آتے۔ سلام نے جواب میں کہا ساغر صاحب آپ زندہ ہیں تو کیا شاعری تو مرحوم ہو چکی! بعینہٖ یہی معاملہ تحریکوں اور ادوار کا ہے، رجحانات بدل جاتے ہیں، لیکن لوگ چلتے رہتے ہیں۔ یہ ادب کے پے نوراما کا کمال ہے کہ جہاں ایک طرف مجاز و مخدوم کی زمزمہ سنجیاں سنائی دے رہی ہیں، اُسی اسٹیج سے استاد ناطق گلاؤٹھوی اور نوح ناروی بھی اپنا کلام معجز بیان عطا فرما رہے ہیں۔ ادب کی جمہوریت عجب جمہوریت ہے۔ اس میں نیا پرانا، ادنیٰ اعلیٰ، قدیم جدید، چھوٹا بڑا، جوانِ رعنا اور پیر

فرتوت سب کی گنجائش ہے۔ وقت دیر سویر سب کا حساب کر دیتا ہے۔ ہم آپ نہیں، خیال خیال سے، دلیل دلیل سے اور ڈسکورس سے ڈسکورس ٹکراتا ہے، اور یوں فرسودہ اور از کار رفتہ اپنے آپ منہدم ہو جاتا ہے۔ نئی پیڑھی اگر آج اپنی شناخت الگ چاہتی ہے تو ہم آپ روکنے والے کون ہیں۔ یہ بہر حال بشارت کی گھڑی ہے اور اس کا خیر مقدم برحق ہے۔

دیکھیے اس بحر کی تہہ سے اچھلتا ہے کیا
گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا

(غالب اکادمی سلور جوبلی توسیعی خطبہ دسمبر ۱۹۹۵ء)

میرا ادبی مطالعہ اگر چہ لسانیات کے مطالعہ سے پہلے کا ہے لیکن ادبی تنقید میں خاکسار اسلوبیات اور ساختیات کی راہ سے آیا ہے۔ میں زبان کا طالب علم ہوں، اور ادب میں ہر چیز کو اسی حوالے سے دیکھتا ہوں۔ میرا زبان کا مطالعہ مجھے تاریخ اور سماجیات کے مطالعے سے نہیں روکتا، بلکہ اس میں مدد دیتا ہے۔

—— گوپی چند نارنگ

گوپی چند نارنگ

IDEOLOGY IS NOT A SET OF DOCTRINES OR A COHERENT SYSTEM OF BELIEFS. IS NOT AN OPTIONAL EXTRA, DELIBERATELY ADOPTED BY SELF-CONSCIOUS INDIVIDUALS, BUT THE VERY CONDITION OF OUR EXPERIENCE OF THE WORLD, UNCONSCIOUS PRECISELY IN THAT IT IS UNQUESTIONED, TAKEN FOR GRANTED. IDEOLOGY IS INSCRIBED IN DISCOURSE, IN THE SENSE THAT IT IS LITERALLY WRITTEN OR SPOKEN IN IT, IT IS NOT A SEPARATE ELEMENT WHICH EXISTS INDEPENDENTLY IN SOME FREE-FLOATING REALM OF 'IDEAS' AND IS SUBSEQUENTLY EMBODIED IN WORDS, BUT A WAY OF THINKING, SPEAKING, EXPERIENCING...

LOUIS ALTHUSSER

مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات

مارکسیت کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ ایک انقلابی سائنس ہونے کی دعویدار ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ مارکسیت نہ صرف سماجی اور سیاسی انقلاب کی سائنس ہے بلکہ بطور سائنس وہ مسائل کو قائم کرنے اور ان کی تعریف متعین کرنے میں بھی سائنسی رویہ اپناتی ہے۔ مارکس کے بارے میں یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ اس کی فکر سے معاشیاتی، سماجی اور سیاسی فلسفے میں ایک انقلاب آفریں تبدیلی رونما ہوئی۔ بورژوا سیاسی معاشیات اور فلسفے کے قدیم مسائل کا نیا حل تلاش کرنے کے بجائے مارکس نے نئے سوالات قائم کیے یعنی نئے 'PROBLEMATIC' قائم کر کے نہ صرف قدیم مسائل کو 'بے دخل' کر دیا بلکہ یکسر نئے

مسائل قائم کر کے اُن کے حل کی نئی راہ تجویز کی۔

قدیم سیاسی فلسفے کی روایت جو ہابز سے ہیگل تک پھیلی ہوئی ہے، ریاست کو ایسا ادارہ تصور کرتی تھی جو انفرادی شہریوں اور مطلق العنان طاقت کے درمیان معاہدوں کے رشتوں پر قائم تھا۔ اگر ریاست ان معاہدوں کی خلاف ورزی کرتی تھی تو شہریوں کی وفاداری و تابع داری کا رشتہ بھی شکست ہو جاتا تھا۔ مارکس نے ان مسائل کے بجائے ریاست کا تصور بطور ایک ایسے ادارے کے کیا جہاں مختلف طبقات کے مفادات متصادم ہوتے ہیں اور تصادم تغیر کا پیش خیمہ ہے۔ یہ نظریاتی جست ہے اور اس جست کی طرف اشارہ کرنے سے مقصود یہ بتانا ہے کہ مارکس کی فکر میں قبل مارکسی سیاسی سماجی اور معاشیاتی نظریات سے مکمل انقطاع (THEORETICAL BREAK) کا تصور پایا جاتا ہے، موجودہ عہد کی مارکسی فکر اس پر زور دیتے ہوئے اس سے بطورِ خاص کام لے رہی ہے۔ اس وقت نو مارکسی فکر کا عالمی منظر نامہ یہ ہے کہ ممتاز اور با اثر مارکسی مفکر لوئی التھیو سے LOUIS ALTHUSSER اور اس کے متبعین جو مارکسیت کو بطور انقلابی سائنس استعمال کرنے کے دعوے دار ہیں، انھوں نے مارکسیت کے دائرے میں رہتے ہوئے آئیڈیولوجی آرٹ اور سائنس کے رشتے کا یکسر نیا تصور پیش کیا ہے جو ایک مدّت سے نو مارکسیت کا مرکزی مبحث ہے۔

مارکسی تنقید کو یکسر نئی نہج پر ڈالنے کی راہ میں جو دقتیں ہیں وہ بنیادی نوعیت کی ہیں، مثال کے طور پر خود مارکس نے ادب اور آرٹ کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس میں ابہام کی گنجائش ہے۔ یہ تسلیم شدہ امر ہے کہ مارکس نے آرٹ کے بارے میں کوئی منظم نظریہ پیش کرنے کی کوشش نہیں کی اگرچہ اس نے آرٹ اور ادب کے مسائل پر اکثر لکھا ہے اور یہ تحریریں یکجا کر دی گئی ہیں۔ ملاحظہ ہو MARX AND ENGELS ON LITERATURE' AND ART' MOSCOW 1976) لیکن ان میں سے بعض اقتباسات کی مارکس کی سیاسی و معاشیاتی فکر سے مطابقت پیدا کرنا خاصا مشکل کام ہے۔ ایسی کچھ کوششیں کی گئی ہیں ان کی نیک نیتی پر شبہ نہیں، لیکن یہ غیر سائنسی اور گمراہ کن ہیں۔ آرٹ اور ادب کے بارے میں مارکس کے اکثر اقتباسات بقول بینٹ اگرچہ مارکس کے لکھے ہوئے تو ہیں، لیکن یہ 'مارکسی' نہیں ہیں۔ یعنی ان مسائل پر MARXIST نظریاتی موقف، کو پیش نہیں کرتے۔ غرض

مارکسی تنقید کو بورژوا جمالیات سے الگ کر کے ایک آزاد سائنس بنانے کے لیے جس نظریاتی جست کی ضرورت ہے اور جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا، اس کا کوئی سراغ مارکس کے یہاں نہیں ملتا۔ بنیٹ کا یہ بھی خیال ہے کہ اس تکلیف دہ حقیقت کو تسلیم نہ کرنے اور نظریاتی اعتبار سے سارا بوجھ مارکس کی تحریروں پر ڈالنے سے مارکسی تنقید کے نئے نظریاتی ڈھانچے کو قائم کرنے میں خاصی دقت پیدا ہوتی رہی ہے۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ عالمی سطح پر مارکسی تنقید کے ایک نہیں، کئی دبستان کارفرما رہے ہیں۔ پیری اینڈرسن نے مارکسی فکر کے ارتقاء کو دو ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ اوّل مارکس کے فوراً بعد کے مارکسی مفکرین بالخصوص ANTONIO LABRIOLA, FRANZ MEHRING, KARL KAUTSKY, GEORGY PLEKHANOV جنھوں نے مارکس اور اینگلز کی موت کے بعد اور لینن اور ٹراٹسکی کے قیادت سنبھالنے سے قبل کمیونسٹ تحریک کی فکری رہنمائی کی، اس دور کے فکری نتائج، ادبی نظریے کے حوالے سے خاص نہیں ہیں کیونکہ بورژوا ضابطوں سے مقابلہ کرنے کے لیے بورژوا فکری مسائل کو بطور اپنے مسائل کے قائم کرنا ضروری تھا۔ دوسرے دور کو اینڈرسن 'مغربی مارکسزم' کا دور کہتا ہے جو لوکاچ کی HISTORY AND CLASS CONSCIOUSNESS (1925) سے آج تک جاری ہے۔ اس دور میں جس قدر اور جتنا اہم کام ہوا ہے، بالخصوص مارکسزم اور جمالیات کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا ہے، ممکن ہے آگے چل کر وہ تاریخی مادّیت کا سب سے زیادہ قیمتی سرمایہ ثابت ہو، اس میں جارج لوکاچ کے علاوہ CAUDWELL, BENJAMIN, THEODOR, ADORNO, HERBERT MARCUSE, JEAN-PAUL SARTRE, GALVANO DELLA VOLPE کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ زیر نظر باب میں ان کے بھی قدرے بعد آنے والے مفکرین سے بحث کی جائے گی یعنی جن کی فکر میں ساختیات اور پس ساختیات کا اثر پایا جاتا ہے، یا جن کے یہاں ان نئے رجحانات سے فکری مکالمے کی کیفیت ملتی ہے۔ ان میں خاص خاص مفکرین ہیں: رومانیہ کے لوسی این گولڈمن (LUCIEN GOLDMANN) فرانس کے پیئر ماشیرے (PIERE MACH-EREY) اور لوئی آلتھیوسے (LOUIS ALTHUSSER) برطانیہ کے ٹیری ایگلٹن (TERRY EAGLETON) اور امریکہ کے فریڈرک جیمسن (FREDRIC JAMESON)۔

(۱)

کارل مارکس کی معاشیات سے متعلق تحریروں میں ساخت کا تصور ملتا ہے۔ لیکن بطور ضابطۂ علم ساختیات بنیادی طور پر سوسیئر کے فلسفۂ لسان سے متعلق ہے، اور اس کا رواج اس صدی کی پانچویں چھٹی دہائی سے شروع ہوا۔ ۱۹۶۰ء کے بعد عالمی فکری منظر نامے پر ساختیات کی حیثیت ایک حاوی رجحان کی ہوگئی۔ چنانچہ مارکسی فکر بھی اس فکری ماحول کے اثر سے الگ نہیں رہ سکی۔ دیکھا جائے تو مارکسیت اور ساختیات دونوں میں افراد کے وجود کو ان کی سماجی حیثیت سے الگ کر کے نہیں سمجھا جاسکتا۔ ساختیات میں سماج کا تصور ثقافت کے وسیع تر تصور میں مضمر ہے۔ مارکسی فکر کی رو سے افراد سماجی نظام میں آزاد عامل (FREE AGENTS) کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ اپنی سماجی حالت کے حامل (BEARER) ہیں۔ ساختیات اس پر زور دیتی ہے کہ افراد کا عمل اور ان کا تکلم اس معنیاتی نظام سے ہٹ کر وجود نہیں رکھتا جس کے اندر یہ خلق (GENERATE) ہوتا ہے۔ البتہ ساختیات اُس نظام کی تہہ نشیں ساختوں کو خود کار اور وقت سے بے نیاز (SELF REGULATING AND TIME LESS) سمجھتی ہے، جبکہ مارکسیت سماجی نظام کو تضادات سے مملو، مائل بہ تغیر اور تاریخی قرار دیتی ہے۔ گویا ایک کا مقصود سماج کی نوعیت، ماہیت اور ساخت اور اس کی ارتقا پذیری ہے اور دوسرے کا ذہن انسانی کی نوعیت اور ساخت ہے، اور یہ کہ ذہنِ انسانی معنی خیزی کے عمل میں کس طرح شریک رہتا ہے اور حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے۔

لوسی این گولڈمن (LUCIEN GOLDMANN) وہ پہلا مارکسی نقاد ہے جس کے فکری رویے میں مارکسیت اور ساختیات کا اشتراک نظر آتا ہے۔ گولڈمن نے اس خیال کو مسترد کر دیا کہ متن انفرادی جینیس کی تخلیق ہوتا ہے، اور یہ نظریہ پیش کیا کہ متن ان 'بین انفرادی ذہنی ساختوں' (TRANS INDIVIDUAL MENTAL STRUCTURES) سے پیدا ہوتا ہے، جو اصلاً کسی سماجی گروہ یا طبقے کی پروردہ ہوتی ہیں۔ یہ ذہنی ساختیں یا نظریہ ہائے حیات (WORLD VIEWS) برابر بدلتے اور زائل ہوتے رہتے ہیں کیونکہ مختلف سماجی طبقے بدلتی ہوئی حقیقت کے پیشِ نظر دنیا کے تبدیل ہوتے ہوئے امیج سے مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ سماجی عاملوں کے شعور میں بالعموم یہ تبدیلیاں پوری طرح منعکس نہیں ہوتیں یا پوری طرح صورت پذیر نہیں ہو پاتیں، لیکن بڑے شعرا اور ادیب ان

تغیر آشنا ذہنی ساختوں کی صورت گری کرتے ہیں، اوران کو اپنے ادب میں واضح، روشن اور مربوط فارم میں پیش کرتے ہیں۔

گولڈمن نے اپنی مشہور کتاب THE HIDDEN GOD (1959) میں رسین کے المیہ ڈراموں، پاسکل کے فلسفے، فرانس کی مذہبی تحریک، ژاں زن ازم اور طبقۂ اشرافیہ کے ایک نمائندہ گروہ NOBLESSE DE LA ROBE کا مجموعی تقابلی مطالعہ کیا اور یہ ثابت کیا کہ ان چاروں کی ذہنی ساختوں میں مطابقت پائی جاتی ہے۔ ژاں زن ازم کی مذہبی فکر حقیقت کا المیہ تصور رکھتی تھی۔ اس کی رو سے انسان گناہ سے ملوث دنیا اور اس خدا کے تصور کے درمیان معلق ہے جو اس دنیا سے غائب ہے۔ خدا نے اس دنیا کو ترک کر دیا ہے لیکن بندوں پر اپنا تحکمانہ اقتدار برابر قائم رکھے ہوئے ہے۔ چنانچہ فرد کے لیے اس کے سوا کوئی چارہ نہیں کہ وہ المیۂ تنہائی اختیار کرے۔ گولڈمن نے دکھایا ہے کہ رسین کے ڈراموں، پاسکل کے فلسفے اور اُس زمانے کے طبقۂ اشرافیہ کے ایک خاص گروہ بھی یہی الیہ تہہ نشیں ذہنی ساخت کارفرما ہے۔ ہیئت کے ان مقاماتِ اشتراک کا سماجی نظام سے رشتہ جوڑنا واضح طور پر مارکسی رویہ ہے اور گولڈمن اس پر اصرار کرتا ہے کہ اس کا طریقۂ کار اُس بورژوا انداز سے مختلف ہے جو سماجی نظام کی کلیت کو مختلف خود کار اور خود نظم سطحوں کے طور پر دیکھتا ہے۔ اس اعتبار سے گولڈمن کا کام لوکاچ کے ہیگلین مارکسزم کی توسیع ہے۔

لوسی این گولڈمن نے اپنی سماجیاتی ساختیات میں ساخت کو بین انفرادی عمل اور برتاؤ سے جوڑنے کی جو کوشش کی ہے، اس ضمن میں وہ ایک دلچسپ مثال دیتا ہے: ایک آدمی میز کو اُٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔ میز بھاری ہے اکیلے اس سے اُٹھائے نہیں اُٹھتی۔ دوسرا آدمی آتا ہے، دونوں مل کر میز کو اٹھا لیتے ہیں۔ ان دونوں کا عملی برتاؤ یعنی اشتراک 'ساخت' ہے۔ اس ساخت میں عامل کون ہے، ایک آدمی نہیں۔ دو آدمی مل کر نہیں۔ بلکہ ان کا اشتراکِ عمل۔ عاملیت بین شخصی (INTER-PERSONAL) بھی ہو سکتی ہے۔ گولڈمن کا کہنا ہے کہ سماجی تغیر کو ٹھیک سے سمجھنے کے لیے عاملیت کی 'بین شخصی نوعیت' پر نظر رکھنا ضروری ہے جس سے سماجی ساختیں مرتب ہوتی ہیں۔ ساختیں افراد کے روز مرہ عمل اور واقعات سے پیدا ہوتی ہیں، اور سوائے بعض مستقل ہیئتی خصائص کے ان میں کوئی استقلال نہیں ہے۔ ان میں شعور بھی نہیں۔ سماجی ساختیں خاص حالت میں خاص تفاعل کو

پورا کرنے کے لیے وجود میں آتی ہیں، یعنی ساخت میں اور اس کے تفاعل میں جدلیاتی رشتہ ہے جو معنی خیزی (SIGNIFICANCE) کا باعث بنتا ہے۔

گولڈمن کا کہنا ہے کہ موضوع (SUBJECT) کی بحث کو بھی اسی رعایت سے دیکھنا چاہیے۔ مثال کے طور پر بلی چوہے کو پکڑتی ہے، میں 'موضوع' کا مسئلہ نہیں ہے، اس لیے کہ موضوع ظاہر ہے۔ لیکن جب زبان کا علامتی نظام کارگر ہوتا ہے تو مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے۔ میز جوّن اور جیمز نے مل کر اُٹھایا، اس لیے نہ تو جوّن 'موضوع' ہے نہ جیمز۔ زبان کے تکلمی نظام کے اندر اگر سوال محنت کی تقسیم (DIVISION OF LABOUR) کا ہو تو 'موضوع' کا مسئلہ حل طلب ہے۔ عامل ایک نہیں ہے۔ میز اتنا بھاری ہے کہ اس کو ایک سے زیادہ آدمی مل کر ہی اُٹھا سکتے ہیں، چنانچہ جس نے میز اُٹھایا ہے نہ تو وہ جوّن ہے اور نہ جیمز۔ گولڈمن کہتا ہے یہ اس لیے اہم ہے کہ جب سوال سماج کو بدلنے کا ہو، یا داخلی اور خارجی وجود کو تبدیل کرنے کا تو عامل یا 'موضوع' انفرادی نہیں رہتا۔ علامتی تکلم عمل آرا ہوتا ہے جو عاملوں میں ربطِ باہمی پیدا کرتا ہے۔ مثلاً جون اور جیمز میں جو علامتی تکلم رونما ہوتا ہے وہ موضوع کے اندر ہی ہے، گویا 'بین موضوعی' (INTER SUBJECTIVE) ہے۔ اگر کوئی تیسرا آدمی ہوتا جو میز اُٹھانے کے عمل میں حارج ہوتا تو وہ الگ سے ایک اور عمل کا 'موضوع' ہوتا اور ان دونوں میں تکلم ہوتا تو وہ ایک 'موضوع' اور دوسرے 'موضوع' کے مابین ہوتا۔ گویا بین موضوعی تکلم افراد کے درمیان بھی ہو سکتا ہے اور فرد و جماعت کے درمیان بھی، اور باہم دیگر جماعتوں کے درمیان بھی۔ جماعتی یا گروہی موضوع کو گولڈمن ماورائے فرد (TRANS-INDIVIDUAL) 'موضوع' کہتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ انفرادی موضوع یا شعور بھی جب محنت کی تقسیم کے عمل سے گذرتا ہے تو ماورائے فرد موضوع کا حصہ ہو جاتا ہے۔ اشیائے خورد و نوش کی فراہمی کا عمل ہو، یا رہنے بسنے کے لیے چھپر، چھت یا مکان کا، بندھ باندھنے یا کارخانے چلانے کا، سب جماعتی یا گروہی عمل ہیں، یعنی تہذیب و تمدن، صنعت و حرفت، سائنسی ترقی اور ٹکنالوجی کی تمام سرگرمی گروہ کی رہینِ منت ہے۔

گولڈمن نے اس تناظر میں بارتھ کے مشہور مضمون "TO WRITE : AN INTRANSITIVE VERB" کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ بارتھ کا اصرار ہے کہ ادب عام سماجی سرگرمی سے اس اعتبار سے الگ ہے کہ ادیب لکھنے کے لیے لکھتا ہے۔ WRITER

WRITES FOR THE SAKE OF WRITING چنانچہ ادیب کا تصور ایک ایسے شخص کے طور پر کرنا غلط ہے جو سماج پر اثر انداز ہونے کے لیے بولتا یا لکھتا ہے۔ گولڈ من کا کہنا ہے کہ انفرادی سطح پر یہ صحیح ہو سکتا ہے، لیکن اگر لکھنے کے سوال کو اجتماعی موضوع کی منطقی ساخت کے تناظر میں دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ لکھنے کے عمل کو، فعلِ لازم قرار دینے کا مسئلہ ہی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ لکھنے کے لیے لکھنے کا عمل سماجی زندگی کے اجتماعی موضوع کے رشتے کی رو سے 'فعلِ لازم' نہیں بلکہ 'فعلِ متعدی' کی نوعیت رکھتا ہے۔

گولڈ من کا ایک نمائندہ کام ناول کی سماجیات پر ہے <u>TOWARDS A SOCIOLOGY OF THE NOVEL</u> (1964) ناول پر گولڈ من کا یہ کام اس کے مارکسزم کے فرینک فرٹ اسکول (ادورنو، ہورک ہائمر، ہربرٹ مارکیوز اور والٹر بنجمن) سے متاثر ہونے کی گواہی دیتا ہے اس لیے کہ گولڈ من ان مفکرین کی طرح جدید ناول کی ساخت اور مارکٹ معاشیات کی ساخت کی مماثلتوں پر توجہ کرتا ہے، اس کا کہنا ہے کہ ۱۹۱۰ء کے لگ بھگ روشن خیال سرمایہ داری کا اولوالعزمانہ (HEROIC) عہد ختم ہو گیا، اور نو آبادیاتی استعماریت کے دور نے اس کی جگہ لینا شروع کی۔ نتیجتاً فرد کی اہمیت اقتصادی نظام کے اندر کم ہونے لگی۔ حتیٰ کہ ۱۹۴۵ء کے بعد کے زمانے میں ریاست کے عائد کردہ اقتصادی نظام کے نظم و نسق اور ضابطہ کی تبدیلیوں کی وجہ سے وہ منزل آ گئی جسے مارکسزم کی رو سے (REIFICATION) کہا جاتا ہے یعنی جہاں پر انسانی قدر گھٹ کر مارکٹ کے مال و اسباب کی سطح پر آ جاتی ہے، اور اشیا کی دنیا انسانوں کی دنیا پر غلبہ پانے لگتی ہے۔ گولڈ من کا کہنا ہے کہ کلاسیکی ناول میں اشیا کی دنیا انسانوں کی دنیا پر غلبہ پانے لگتی ہے۔ گولڈ من کا کہنا ہے کہ کلاسیکی ناول میں اشیا کی اہمیت فرد کے رشتے سے تھی، لیکن سارتر، کافکا اور روب گریے کے ناولوں میں اشیا کی دنیا انسان پر غالب آ کر انسان کو بے دخل کرنا شروع کر دیتی ہے۔

گولڈ من اپنی بعد کی تحریروں میں مارکس کے خیالات کی رو سے 'بنیاد بالائی ساخت، (BASE SUPER STRUCTURE) کی بات کرتا ہے اور اقتصادی ساختوں کا رشتہ ادبی ساختوں سے ملاتا ہے۔ گولڈ من بلاشبہ فرینک فرٹ اسکول کے مارکسی مفکرین کی قنوطیت سے دامن بچاتا ہے، لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ اس کی فکر میں ان جیسی جدلیاتی کاٹ نہیں ملتی۔ بہر حال گولڈ من کی اہمیت اس میں ہے کہ اس نے فکشن کے ساختیاتی۔ سماجیاتی مطالعے کی راہ

کھولی ہے اور نئے سوال اُٹھائے ہیں۔ اس نے مارکسیت اور ساختیات میں تال میل بٹھانے کی قابلِ قدر کوشش کی ہے جس کا معاصر تنقید پر گہرا اثر پڑا ہے۔ گولڈمن کا اصل مقصد تجربی، اثباتیاتی اور نفسیاتی روایتوں رویوں کو رد کر کے ذہنِ انسانی اور ثقافتی اظہار کی ایسی سائنس دریافت کرنے کی سعی کرنا ہے جو اپنی توجہ الگ الگ افراد پر نہیں بلکہ سماجی گروہوں پر مرکوز کرتی ہو۔ گولڈمن نے کوئی مکمل ادبی نظریہ پیش نہیں کیا، بلکہ مارکسیت کے دائرے میں رہتے ہوئے فِکشن کے سماجیاتی مطالعے کے لیے ایک نیا نقطۂ آغاز فراہم کیا ہے اور نئے مبحث کی راہ کھولی ہے۔

(۲)

پیئر ماشیرے کی تصنیف: A THEORY OF LITERARY PRODUCTION (1966) نے آلتھیوسے کے آرٹ اور آئیڈیولوجی کے نظریے کو متاثر کیا۔ وہ اپنے مبحث کا آغاز واضح طور پر ادب کے مارکسی ماڈل سے کرتا ہے۔ وہ متن کو ایک تخلیق یا خود کفیل فن پارہ سمجھنے کے بجائے اس کو 'پیداوار' PRODUCTION قرار دیتا ہے جس میں طرح طرح کے عناصر استعمال ہوتے ہیں جن کی شکل پیداوار کے عمل کے دوران خاصی بدل جاتی ہے۔ یہ عناصر کوئی آزاد اجزا نہیں جن کے شعوری اور ضابطہ بند استعمال سے کوئی وحدانی فن پارہ وجود میں آ جائے، بلکہ متن میں جب ان کا صرف ہوتا ہے تو خود متن کو اس کا احساس نہیں ہوتا کہ کیا ہو رہا ہے۔ گویا اس وقت متن 'لاشعور' ہوتا ہے۔ جب شعور کی وہ شکل جس کو ہم آئیڈیولوجی کہتے ہیں، متن میں داخل ہوتی ہے، تو متن کی فارم بدل جاتی ہے۔ آئیڈیولوجی کا تصور بالعموم حقیقت کے ایک وحدانی اور واضح تصور کے طور پر کیا جاتا ہے لیکن جب آئیڈیولوجی ادب یا آرٹ میں داخل ہوتی ہے، تو اس کے اس تضادات اور اندرونی 'خالی جگہیں' (ABSENCES) نمایاں ہو جاتی ہیں۔ ادب ان تضادات کو دُور کرنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن کچھ نہ کچھ افتراق رہتا ہے جو خود آئیڈیولوجی کا پیدا کردہ ہوتا ہے، کیونکہ کچھ کہنے کے لیے ایسے بہت کچھ سے قطع نظر کرنا پڑتا ہے جو کہا نہیں جا سکتا۔ بقول ماشیرے ادبی نقاد کا کام فن پارے کے مختلف اجزا کو مربوط کرنا یا ان کے تضادات کو دُور کرنا نہیں بلکہ فن پارے کے لاشعور پر نظر رکھنا بھی ضروری ہے، یعنی کیا نہیں کہا گیا ہے، اور کیا کچھ دبا دیا گیا ہے۔

کیتھرین بلسے کا کہنا ہے کہ پیئر ماشیرے کی تصنیف: A THEORY OF LITRARY PRODUCTION, (1966) میں متعدد ایسے نکات ملتے ہیں جن کی بنا پر اسے رولاں بارتھ بالخصوص S/Z کے رولاں بارتھ کا پیش رو کہا جا سکتا ہے جو پہلی مرتبہ ۱۹۷۰ء میں شائع ہوئی۔ مثال کے طور پر ماشیرے نے وضاحت کی ہے کہ تضاد بیانیہ کی شرط ہے، یا حقیقت پسندانہ متن کی بنیاد معمے پر رکھی جاتی ہے، یا آغاز میں معلومات پر پردہ ڈالا جاتا ہے اس وعدے کے ساتھ کہ آگے چل کر انہیں بے نقاب کیا جائے گا، یا سچائی کے اظہار یا راز کے افشا کے ساتھ کہانی اختتام کو پہنچتی ہے، S/Z میں بارتھ نے اپنے مخصوص انداز میں ان تمام نکات کی بحثیں اُٹھائی ہیں اور معنی کو موضوع یا مرکز سے بے دخل کر کے معنی در معنی یا متن کی کثیر المعنیت کی راہ دکھائی ہے۔ ماشیرے یہ بھی کہتا ہے کہ بیانیہ کا ارتقا دونوں طرف ہوتا ہے، یعنی سچائی کو ظاہر کرنے یا اختتام کی طرف بھی، اور سچائی کو چھپانے یعنی کہانی کو طول دینے کے لیے بھی۔ ماشیرے نے حقیقت پسندانہ بیانیہ کے نظریے سے بحث کی ہے، اس کا ساختیاتی اصول یہ ہے کہ ادبی پیداوار (LITERARY PRODUCTION) کے عمل کے دوران ادبی فارم کے تعینات کس طرح عمل آرا ہوتے ہیں۔ ادبی متن کسی ایک ذریعے سے وجود میں نہیں آتا، یعنی مصنف کا پروجیکٹ یا بیانیہ کے میکانکی رشتے ہی کافی نہیں۔ ادبی متن محرکات کی کثرت سے وجود میں آتا ہے، جو اسے اس کی اصل عطا کرتے ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مصنف کے پروجیکٹ اور فارم کے تعینات میں تضاد ہوں، اور متن عائد کردہ حدود سے تجاوز کر جائے۔

بیانیہ آئیڈیولوجی سے گہرا ربط رکھتا ہے، لیکن دونوں میں کُلی مطابقت نہیں ہوتی۔ ادب ڈسکورس کی ناقابلِ تصغیر اور خاص فارم ہے لیکن زبان جو اس کا خام مواد ہے، آئیڈیولوجی کی چیز ہے۔ چنانچہ زبان اصلاً ادھوری، ادھ کچری، ناکافی اور اُن تضادات کو چھپانے کے نااہل ہوتی ہے جن پر پردہ ڈالنا مقصود ہوتا ہے چنانچہ ادب اُس زبان کو جو بالعموم سیال حالت میں ہوتی ہے، گرفت میں لیتا ہے اور قائم کرتا ہے۔

حقیقت پسندانہ متن اپنے مضمر عناصر میں ہم آہنگی کا دعوے دار ہوتا ہے۔ ژول ویرن کے THE SECRET OF THE ISLAND کے تجزیے سے ماشیرے نے ثابت کیا ہے کہ ہم آہنگی کی کوشش کے باوجود متن میں تضادات، خالی جگہیں اور تجاوزات راہ پا جاتے

ہیں جو آئیڈیولوجی کی زبان سے ہم آہنگی پیدا کر سکنے کی عدم صلاحیت کا جواز پیش کرتے ہیں۔ مختلف الاصل ڈسکورس سے ماخوذ عناصر جب ادبی فارم میں باہم ارتباط پاتے ہیں تو متن میں گویا خالی جگہ پیدا ہو جاتی ہے، اور متن اسی طرح بٹ جاتا ہے جیسے لاکاں کا نفسیاتی موضوع، یعنی متن کی 'خاموشی' (SILENCE) یا جو متن نہیں کہہ سکتا، وہ دراصل متن کا لاشعور ہے۔ یوں متن میں خاموشی بھی بولتی ہے۔

متن کا یہ لاشعور (مصنف کا لاشعور نہیں) اُسی لمحے تشکیل پا جاتا ہے جب متن ادبی فارم اختیار کرتا ہے۔ اور یہ اس بیچ کی جگہ میں وارد ہوتا ہے جو آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ اور ادبی فارم کے درمیان رہ جاتی ہے۔ پس جس طرح انسانی موضوع وحدانی نہیں ہے، اسی طرح متن بھی وحدانی نہیں ہے۔ چنانچہ ادبی نقاد کا مقصود متن کی وحدت کی جستجو نہیں، بلکہ امکانی معنی کی کثرت اور بوقلمونی کی تلاش ہونا چاہیے۔ متن کے دعاوی اور ان کی عدم تکمیل اور اس کے تضادات کی تلاش تنقید کا کام ہے۔ اپنی خاموشیوں (SILENCES) سے اور مختلف معنی کے تصادم سے متن خود میں مضمر آئیڈیولوجی کا احتساب کرتا ہے۔ اور اپنی اقدار کی خود تنقید کرتا ہے، یوں قاری معنی پیدا کرنے کے ایک سے عمل سے گزرتا ہے جس میں متن کی آئیڈیولوجیکل ترجمانی کی حدود واضح ہو کر سامنے آجاتی ہیں۔

ماشیرے کا متن کے مطالعہ کا انداز اینگلو امریکی تنقیدی روش سے بالکل ہٹا ہوا ہے، جو بالعموم متن کو وحدت عطا کرنے، تضادات کو دُور کرنے اور اس کو مربوط بنانے میں کوشاں رہتی ہے۔ اس کا طریقہ آئیڈیولوجی کا حلیف ہے یعنی قابلِ قبول متون کو قابلِ قبول معنی پہنا کر بورژروا تنقید ان عناصر کو دبا دیتی ہے یا ان پر سنسر بٹھا دیتی ہے جو رائج آئیڈیولوجی سے متصادم ہوں۔ ماشیرے کا رویہ بڑی حد تک اس مرکز نا آشنا قرأت سے ملتا جلتا ہے جسے بعد میں رولاں بارتھ اور دوسروں نے فروغ دیا جو ہر طرح کی وحدت کے خلاف ہیں۔ متن کا اصل مطالعہ اس کا تقاضا کرتا ہے اُسے 'بے دخل' (DECONSTRUCT) کیا جائے، کھول دیا جائے اور ابہام و تفہیم کے ممکنہ امکانات پر نظر رکھی جائے۔ بشمول اُن امکانات کے جو آئیڈیولوجی کی جانب داری اور تحدید کا پردہ چاک کرتے ہوں۔

ماشیرے کے بارے میں معلوم ہے کہ اس کی کتاب A THEORY OF LITERARY PRODUCTION کلاسیکی ٹکسٹ کی حیثیت رکھتی ہے۔ رولاں بارتھ

آلتھیوسے ، ایگلٹن سب کی فکر کو اس نے متاثر کیا۔ آلتھیوسے نے اپنی نو مارکسیت میں آرٹ اور ادب کے لیے جو گنجائش نکالی ہے اس پر ماشیرے کی پہلی سوچ کا واضح اثر ہے۔ ایگلٹن اعلانیہ ماشیرے سے متاثر ہونے کا اقرار کرتا ہے اس پس منظر میں دیکھیں تو ماشیرے کا اب جمالیات سے یکسر قطع تعلق کا اعلان کرنا اور دوسروں کو اس کار خیر کی دعوت دینا خاصا معنی خیز ہے۔ ادب کے بارے میں اب وہ واضح طور پر کہتا ہے کہ ادب کا تصور واہمہ، سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ وہ مارکسیت کی رُو سے ادب کی یکسر نئی تعریف وضع کرنے پر زور دیتا ہے:

LITERATURE IS A PRACTICAL, MATERIAL PROCESS OF TRANSFORMATION WHICH MEANS THAT IN PARTICULAR HISTORICAL PERIODS, LITERATURE EXIST IN DIFFERENT FORMS. LITERATURE WITH A CAPITAL 'L' DOES NOT EXIST; THERE IS THE LITERARY LITERATURE OR LITERARY PHENOMENA WITHIN SOCIAL REALITY AND THIS IS WHAT MUST BE STUDIED AND UNDERSTOOD.

(۳)

مارکسزم اور ساختیات میں بھرپور مکالے کا آغاز اس صدی کی ساتویں دہائی سے ان نظریاتی تبدیلیوں اور ترجیحات کے نئے تعین کے بعد ہی ممکن ہو سکا جو مارکسی تنقید میں رونما ہوئی ہیں۔ یوں تو اس زمانے میں متعدد عوامل برسرِ پیکار رہے ہیں لیکن نظریاتی اعتبار سے مرکزی حیثیت لوئی آلتھیوسے (1918-1990) کی نو مارکسی فکر کو حاصل ہے جس کے اُٹھائے ہوئے مباحث کا سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ آلتھیوسے ادبی نقاد نہیں لیکن اس نے مارکسزم کی جو نئی تعبیر پیش کی ہے۔ اس میں آئیڈیولوجی کے ساتھ ادب کو بھی مرکزی مبحث میں شامل کر لیا ہے۔ اس لیے اس کے مضمرات ادبی تنقید کے ضمن میں نہایت اہم ہیں۔ آلتھیوسے کا کام واضح طور پر ساختیات اور پس ساختیات سے جُڑا ہوا ہے۔ وہ مارکسی فلسفے میں تجدید کا مخالف ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ علم انسانی کو مارکس کی اہم ترین دین یہ ہے کہ اس نے ہیگل سے اپنی راہ الگ نکالی۔ آلتھیوسے ہیگل کے تصورِ کلیت (TOTALITY) سے اختلاف کرتا ہے جس کی رُو سے کُل کی اصل اس کے اجزا میں بھی ہوتی ہے چنانچہ مارکسزم کی

ہیگلین توجیہہ جس پر لوکاچ نے اپنے ادبی نظریے کی بنیاد رکھی تھی، آلتھیو سے اس کو رد کرتا ہے۔ لوکاچ سماج کا تصور ایک کُل کے طور پر کرتا ہے، جس کا ہر جُز کُل کی 'لازمیت' یا مرکزیت رکھتا ہے۔ آلتھیو سے اس کو غلط قرار دیتا ہے کیونکہ اس سے ایسی ساخت لازم آتی ہے جو مرکز رکھتی ہو، اور جس کی رُو سے اس کے تمام ظواہر عمل آرا ہوتے ہوں۔ آلتھیو سے مرکز آشنا ساخت کا مخالف ہے اس لیے وہ 'سماجی نظام' کے بجائے 'سماجی تشکیل' (SOCIAL FORMATION) کی اصطلاح استعمال کرتا ہے جو ایسی ساخت پر مشتمل ہے جو بے مرکز ہے، اور نہ ہی اس میں کوئی کُلی وحدت ہے۔ لوکاچ کے برعکس آلتھیو سے کا اصرار ہے کہ سماجی کل کا تصور بطور ایک وحدت کے غلط ہے۔ اس کے بجائے 'سماجی تشکیل' کو معمولات (PRACTICES) کی باہم دیگر مربوط لیکن مختلف سطحوں پر مشتمل دیکھنا زیادہ مناسب ہے۔ بقول آلتھیو سے 'سماجی تشکیل' (SOCIAL FORMATION) تین باہم دیگر مختلف لیکن ایک دوسرے سے مربوط سطحوں پر مشتمل ہے: 'معاشیاتی سطح'، 'سیاسی سطح'، اور آئیڈیولوجیکل سطح' ان میں سے ہر سطح ایک دوسرے سے رشتے کی رو سے اضافی طور پر خود مختار بھی ہے۔ آلتھیو سے انہیں 'معمول' (Practice) بھی کہتا ہے۔ اس کی تعریف اس نے یوں کی ہے:

> BY PRACTICE IN GENERAL, I SHALL MEAN ANY PROCESS OF TRANSFORMATION OF A DETERMINATE GIVEN RAW MATERIAL INTO A DETERMINATE PRODUCT. A TRANSFORMATION EFFECTED BY A DETERMINATE HUMAN LABOUR, USING DETERMINATE MEANS (OF PRODUCTION).

یہ مختلف سطحیں کسی 'لازمی سطح' (ESSENTIAL LEVEL) (مثلاً مارکسزم کی معاشیاتی سطح) کا عکس نہیں بلکہ یہ اضافی خود مختاریت کی حامل ہیں۔ البتہ آخراً (IN THE LAST INSTANCE) معاشیاتی سطح ہی قادرانہ کردار ادا کرتی ہے (اور یہ آخراً (LAST INSTANCE) اینگلز سے ماخوذ ہے) 'سماجی تشکیل' ایک ایسی ساخت ہے، جس میں مختلف سطحیں داخلی تضادات اور کشمکش کے تہ در تہ رشتوں میں کارفرما رہتی ہیں۔ تضادات سے مملو اس ساخت میں کبھی ایک سطح اور کبھی دوسری سطح حاوی ہوسکتی ہے لیکن آخر آخر جس سطح کو قادرانہ حیثیت حاصل ہوتی ہے، وہ اقتصادی سطح ہے۔ مثال کے طور پر جاگیرداری 'سماجی تشکیل' میں مذہب حاوی نظر آتا ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس ساخت کی اصل،

مذہب ہی ہے۔ خواہ ایسا نظر نہ آئے لیکن بالآخر سماجی تشکیل کا رہنمایانہ کردار اقتصادی سطح ہی کو ادا کرنا ہوتا ہے۔

'سماجی تشکیل' کے اس عمومی فریم ورک میں آئیڈیولوجی کی وضاحت کرتے ہوئے وہ ایک اور معنی خیز نکتہ اُٹھاتا ہے۔ جس کے نتائج دُور رس ہیں۔ وہ یہ کہ 'سماجی تشکیل' میں ایک دوسرے پر آئیڈیولوجی ہے، دوسرے پر سائنس اور دونوں کے بیچ میں آرٹ (ادب) ہے جو آئیڈیولوجی اور سائنس دونوں سے برابر کے فاصلے پر ہے۔ ان کے تفاعل اور اثرات میں فرق قائم کرتے ہوئے آلتھیوسے کہتا ہے کہ ان میں سے ہر شق ایک دیے ہوئے 'کچے مال' کو معین تیار شدہ مال (PRODUCT) میں منقلب کرتی ہے اور اپنے معین اثر سے پہچانی جاتی ہے یعنی آئیڈیولوجی سے "آئیڈیولوجیکل اثر" (IDEOLOGICAL EFFECT) سائنس سے 'علمی اثر' (KNOWLEDGE EFFECT) اور آرٹ و ادب سے 'جمالیاتی اثر' (AESTHETIC EFFECT) مرتب ہوتا ہے۔ آلتھیوسے ان شقوں اور ان کے 'اثرات' کو ادراکِ انسانی (COGNITION) کے دائمی منطقے کہتا ہے۔

ادب اور آرٹ کے بارے میں بھی آلتھیوسے کے نظریات روایتی مارکسی موقف سے خاصے ہٹے ہوئے ہیں۔ وہ آرٹ کو آئیڈیولوجی کی ایک فارم قرار دینے کے خلاف ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ "A LETTER ON ART" میں آلتھیوسے آرٹ کو سائنس اور آرٹ 'آئیڈیولوجی سے برابر فاصلے پر قرار دیتا ہے یعنی ثقافتی ظواہر میں آئیڈیولوجی، سائنس اور آرٹ الگ الگ شعبے ہیں اور اپنی اپنی <u>اضافی خودمختاریت کے حامل ہیں</u>۔ مثلاً ادب (آرٹ) کا کوئی عظیم فن پارہ ہمیں حقیقت کی منضبط تفہیم نہیں دیتا اور نہ ہی وہ کسی طبقے کی آئیڈیولوجی کا 'اظہارِ محض' ہوتا ہے۔ وہ بالزک کے بارے میں اینگلز کے دلائل کا حوالہ دیتے ہوئے کہتا ہے کہ <u>بے شک آرٹ ہمیں حقیقت کا نظارہ کراتا ہے لیکن ذرا 'فاصلے' سے</u>۔ یہی معاملہ آئیڈیولوجی کا بھی ہے یعنی جس سے وہ پیدا ہوتا ہے یا جس میں وہ ڈوب جاتا ہے، یا جس کی طرف وہ اشارہ کرتا ہے، اس آئیڈیولوجی سے وہ اپنے آپ کو بطور آرٹ <u>قدرے فاصلے پر بھی</u> رکھتا ہے۔

آلتھیوسے کی آئیڈیولوجی کی تعریف بے حد اہم ہے۔ یعنی آئیڈیولوجی افراد کے معمولات اور برتاؤ سے عبارت ہے جو 'سماجی تشکیل' میں اُن کے وجود کی حقیقی حالت سے

پیدا ہوتے ہیں۔ یہ معمولات دُنیا کو ہمارے لیے قابلِ فہم بناتے ہیں، لیکن ساتھ ساتھ یہ دُنیا سے ہمارے اصل رشتوں پر پردہ بھی ڈالتے ہیں۔ مثلاً آزادی کی آئیڈیولوجی انسان کی آزادی میں ہمارے اعتقاد کو مضبوط بھی کرتی ہے (بشمول مزدور کسان کی آزادی کے) لیکن آزاد خیال (لبرل) سرمایہ دارانہ معیشت سے ہمارے اصل رشتے پر پردہ بھی ڈالتی ہے جس سے محنت کش طبقے کی آزادی کا تصور دھندلا جاتا ہے۔ آئیڈیولوجی کا حاوی ضابطہ حاوی طبقے کے عام فہم معمولات کا مجموعہ ہوتا ہے جس کے ذریعے حاوی طبقہ اپنے مفادات کو محفوظ رکھنے کا کام لیتا ہے۔ آرٹ بہرحال آئیڈیولوجی سے جو اُس کو غذا فراہم کرتی ہے، تخئیلی 'فاصلہ' رکھتا ہے۔ چنانچہ اسی باعث ایک عظیم فن پارہ اپنے مصنف کی آئیڈیولوجی کی دین بھی ہوتا ہے اور اس سے ماورا بھی ہو سکتا ہے۔

آلتھیوسے کی نو مارکسیت میں آئیڈیولوجی کا نظریہ مرکزی حیثیت رکھتا ہے: اور اپنے مشہور مقالے 'IDEOLOGY AND IDEOLOGICAL STATE APPARATU-SES, 1971' میں آلتھیوسے نے آئیڈیولوجی اور آرٹ کے رشتے سے کھل کر بحث کی ہے۔ آلتھیوسے کے آئیڈیولوجی کے اس تصور کو اگر ژاک لاکاں کی 'نوفرائیڈیت' اور رولاں بارتھ کی 'نئی ادبیت' کے ساتھ ملا کر دیکھا جائے تو ادب اور ادبی رویّوں کے مضمرات کے بارے میں آلتھیوسے کا موقف اور کھل کر سامنے آتا ہے۔ دلیل صرف یہ نہیں کہ ادب اُن حقیقی سماجی رشتوں کی متھ یا اُن کا تخئیلی 'شئ' ہے جو آئیڈیولوجی کی تشکیل کرتے ہیں، بلکہ حقیقت پسندانہ فکشن جو اُنیسویں صدی بلکہ بڑی حد تک بیسویں صدی کا بھی حاوی رجحان ہے، قاری سے براہِ راست خطاب کرتا ہے اور قاری کو ایسی حیثیت عطا کرتا ہے جس سے ادب آسانی سے سمجھ میں آنے والی چیز بن جاتا ہے اور یہ حیثیت بطور 'موضوع' نہ صرف آئیڈیولوجی کے اندر ہے بلکہ آئیڈیولوجی کی رو سے ہے۔ آلتھیوسے کی مارکس کی نئی تعبیر کے مطابق آئیڈیولوجی محض تجریدی تصورات کا مجموعہ نہیں، بلکہ ڈسکورس (مدلل بیانات)، امیجز اور متھ کی نمائندگیوں کا وہ نظام ہے جو ان حقیقی رشتوں سے متعلق ہے جن میں لوگ زندگی کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں آئیڈیولوجی اُن حقیقی رشتوں سے عبارت نہیں ہے افراد کا وجود جن کے تابع ہے، بلکہ یہ عبارت ہے اس خیالی رشتے سے جو افراد اُن ٹھوس حقیقی رشتوں سے رکھتے ہیں جن کے اندر وہ زندگی کرتے ہیں۔ گویا آئیڈیولوجی دُنیا سے حقیقی رشتہ بھی رکھتی ہے اور

تصوراتی بھی، حقیقی اس لیے کہ یہ وہ طریقہ ہے جس کی رُو سے افراد ان رشتوں کو جیتے ہیں جو وہ اُن سماجی رشتوں سے رکھتے ہیں جو اُن کے وجود کی حالتوں کا تعین کرتے ہیں اور خیالی اس لیے کہ افراد خود اپنے وجود کی حالتوں کو پوری طرح سمجھ نہیں سکتے اور نہ ہی اُن عوامل کو جن کی رو سے وہ سماجی طور پر اُن حالتوں کے اندر مقید ہیں۔ آلتھیوسے کا کہنا ہے کہ آئیڈیولوجی تصورات کا ایسا نظام نہیں ہے جسے افراد اپنے ذہنوں میں لیے پھرتے ہوں یا جس کا اظہار مادیاتی رشتوں کی کسی اعلیٰ سطح پر ہوتا ہو، بلکہ یہ 'سماجی تشکیل' کے اندر افراد کے عمل کی ضروری حالت ہے:

'NECESSARY CONDITION OF ACTION IN THE SOCIAL FORMATION'

آلتھیوسے کے نزدیک آئیڈیولوجی ایک 'مادیاتی معمول' ہے یعنی یہ وجود رکھتی ہے افراد کے برتاؤ میں جب وہ اپنے ایقانات کی رو سے عمل آرا ہوتے ہیں۔

آلتھیوسے نے اپنے نظریۂ آئیڈیولوجی میں اس نکتے پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ آئیڈیولوجی لازماً کوئی ایسی شئے نہیں ہے جسے بورژوازی نے محنت کش طبقے پر لاد دیا ہو۔ آئیڈیولوجی اس اعتبار سے پیدا کی نہیں جاتی کہ یہ ضرورتاً موجود ہے۔ البتہ آئیڈیولوجیکل 'معمولات' سماجی اداروں میں پیدا کیے جاتے ہیں، اور پروان چڑھائے جاتے ہیں۔ آلتھیوسے ان اداروں کو IDEOLOGICAL STATE APPARATUSES کہتا ہے۔ اس طرح وہ ان میں ریاستی جبر کے آلۂ کار (REPRESSIVE STATE APPARA-TUSES) مثلاً پولیس، فوج، عدلیہ وغیرہ میں فرق کرتا ہے۔ ریاستی آئیڈیولوجیکل آلہ ہائے کار میں وہ سرمایہ دارانہ ماحول کے نظامِ تعلیم کو مرکزی حیثیت دیتا ہے جس کی رُو سے بچے کے ذہن میں تاریخ، سماجی مطالعات، اور ادبی تربیت کے ذریعہ شروع ہی سے اُن اقدار کو بٹھا دیا جاتا ہے جن کی سماج اجازت دیتا ہے اور جو سماج کے نظام سے ہم آہنگ ہیں۔ اس ضمن میں جو ادارے نظامِ تعلیم کا ساتھ دیتے ہیں یا اُس کے ساتھ کارگر رہتے ہیں، وہ ہیں خاندان، قانون، میڈیا اور آرٹ۔ یہ سب کے سب اُن ایقانات اور متھ کو رواج دیتے اور انہیں مضبوط بناتے ہیں جن کی رو سے موجود 'سماجی تشکیل' کے اندر انسانی عمل پیرا ہوتا ہے۔ آئیڈیولوجی کا اصل مقام 'موضوع' ہے (یعنی 'فرد' سماج کے اندر) اور اس کا اصل کام عوام کو بطور 'موضوع'، تشکیل دینا ہے:

'TO CONSTRUCT PEOPLE AS SUBJECT'

لیکن 'موضوعیت' (SUBJECTIVITY) کے اس تصور کو اُس لسانیاتی ماڈل نے تہس نہس کر دیا ہے جو سوسیئر کے خیالات کی رو سے وجود میں آیا ہے۔ ایمیلی بن وے نستے (EMILE BENVENISTE) کے مطابق وہ زبان ہی ہے جو موضوعیت کا امکان پیدا کرتی ہے، یعنی زبان ہی کی رو سے متکلم خود کو 'میں' کہہ کر قائم کرتا ہے جو کلمے کا موضوع ہے۔ زبان ہی کے ذریعے عام انسان بطور موضوع تشکیل پاتا ہے۔ نفسِ انفرادی اک شعور قائم ہی اس فرق پر ہے۔ 'میں' کا کوئی تصور 'غیر میں' کے بغیر ممکن نہیں۔ اور مکالمے میں جو زبان کی بنیادی شرط ہے، 'میں' اور 'تم' کے فرق کی طرفیں بدل بھی سکتی ہیں۔ زبان ممکن ہی اسی لیے ہے کہ ڈسکورس میں ہر متکلم خود کو 'میں' کہہ کر موضوع ہو سکتا ہے۔ لیکن اگر زبان سوسیئر کے مشہور قول کے مطابق افتراقات کا نظام ہے بغیر اثباتی عناصر کے، تو 'میں' کی موضوعیت فی نفسہ قائم ہو ہی نہیں سکتی، کیونکہ میں محض مخصوص کلمے کا موضوع ہے۔ پس ثابت ہے کہ موضوعیت قائم ہوتی ہے زبان کے استعمال سے:

'THE BASIC OF SUBJECTIVITY IS IN THE EXERCISE OF LANGUAGE'

چنانچہ خواہ کوئی کتنا غور کرے، 'موضوع' کے تعین اور شناخت کا سوائے اس معروضی ثبوت کے کوئی دوسرا ثبوت نہیں جسے فرد خود اپنے بارے میں اپنی زبان سے 'میں' کے ذریعے پیش کرتا ہے۔

بورژوا آئیڈیولوجی کی رو سے فرد مستقل موضوع ہے، اس لیے انسان یہ مانتا چلا آیا ہے کہ وہ معنی کا مستقل منبع و ماخذ ہے۔ سوسیئری لسانیات نے فرد اور معنی کے پیچیدہ رشتے کا نیا تصور پیش کر کے اس مفروضے کو پلٹ دیا، کیونکہ اس کی رو سے معنی کا مقام ذہنِ انسانی نہیں بلکہ خود زبان کا نظام ہے جس میں معنیٰ کا امکان افتراقات کی رو سے قائم ہوتا ہے، بولنے والے کی موضوعیت سے ہرگز نہیں۔ اس لیے کہ بولنے والے کی موضوعیت خود اپنے قیام کے لیے محتاج ہے۔ زبان کے نظام کی۔ یعنی زبان کے نظام کے اندر موضوع کی حیثیت اختیار کر لینے کے بعد ہی فرد معنی پیدا کر سکتا ہے۔ ورنہ ہرگز نہیں۔ بقول دریدا، سوسیئر کا کارنامہ یہ ہے کہ اُس کے خیالات کی رُو سے یہ ثابت ہو گیا کہ 'زبان متکلم موضوع کا تفاعل نہیں ہے، بلکہ متکلم موضوع خود زبان کے تفاعل کا نتیجہ ہے۔ موضوع یا نفسِ انفرادی یا شعور انفرادی زبان کے اندر نقش کیا ہوا ہے: 'INSCRIBED IN THE

'LANGUAGE' فرد ایک متکلم موضوع تبھی بنتا ہے جب وہ زبان سے تطابق اختیار کرتا ہے اور زبان کے توسط سے اپنا اقرار کراتا ہے۔ غرض شعور بنیادی طور پر شعورِ نفسی ہے، اور یہ چونکہ من و تو کے امتیاز سے پیدا ہوتا ہے، اور زبان کے نظام کے اندر وجود رکھتا ہے، اس لیے زبان سے ہٹ کر فی نفسہ شعورِ نفسی کا کوئی وجود نہیں۔

موضوع پر زبان کی اس فوقیت کو ژاک لاکاں نے اپنی نوفرائیڈیت کے ذریعہ نظریاتی طور پر پروان چڑھایا ہے۔ لاکاں کا نظریۂ موضوع جو زبان کے ذریعہ صورت پذیر ہوا ہے، فرد کی اس عدم مرکزیت (DECENTRING) کی توثیق کرتا ہے جس کے ذریعے شعورِ نفسی معنی، علم یا عمل کا منبع نہیں ہے۔ مزید یہ کہ لاکاں کے نظریے کی رو سے بچے کا ذہن ایک ٹوٹے ہوئے انڈے کی طرح ہے جو کسی بھی طرف کو لڑھک سکتا ہے۔ بچہ اپنی کوئی شناخت نہیں رکھتا، نہ ہی خود کو بطور اکائی محسوس کرنے کا کوئی طریقہ رکھتا ہے۔ البتہ 'عکسی منزل' (MIRROR PHASE) میں پہچان کا عمل شروع ہوتا ہے، یعنی بطور اکائی کے جو خارجی دُنیا سے الگ ہے، لیکن یہ پہچان ایک وجدانی اور خود کار نفس سے محض 'عکسی' یا خیالی رشتہ رکھتی ہے۔ حتیٰ کہ زبان میں داخل ہوتے ہی وجود بطور موضوع قائم ہو جاتا ہے۔ جس سماج میں بچہ پیدا ہوا ہے، اس میں شریک ہونے کے لیے، یا اس کی سماجی تشکیل میں بالقصد عمل پیرا ہونے کے لیے بچے کو اس علامتی نظام میں یا ثقافت کے نشانیاتی نظام میں (زبان جس کا سب سے اعلیٰ نمونہ ہے) حصہ لینا ہی پڑتا ہے۔ وہ بچہ جو زبان کے علامتی نظام میں داخل نہیں ہو سکتا، وہ ذہنی مریض قرار پاتا ہے، اور اسی باعث وہ نہ خاندان کا رکن بن سکتا ہے نہ سماج کا۔

غرض موضوع زبان کی رو سے، زبان کے توسط سے اور زبان کے اندر قائم ہوتا ہے، اور چونکہ زبان خود ایک وسیع تر ثقافتی نظام کا حصہ ہے، یہ آئیڈیولوجی سے مُجڑی ہوئی ہے یا اُس کے اندر واقع ہے۔ یوں بقول آلتھیو سے اس اعتبار سے آئیڈیولوجی فرد کو بطور موضوع قائم کرتی ہے اور فرد کا موضوع ہونا صریحی معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں زبان موضوع کی تشکیل میں جو کردار ادا کرتی ہے، آئیڈیولوجی اس کو دبا دیتی ہے۔ نتیجتاً لوگ خود کو اس طرح پہچانتے ہیں جس طرح آئیڈیولوجی اُن کو باور کراتی ہے۔ یعنی اپنے اپنے نام کے ذریعے بطور آزاد عامل کے وہ خوشی خوشی 'سماجی تشکیل' میں موضوعی موقف پر فائز ہوتے ہیں۔ سرمایہ داری میں آزادانہ اپنی محنت کو اُجرت کے تبادلے میں فروخت کرتے ہیں، اور

رضا کارانہ پیداواری مال و اسباب کو خریدتے ہیں۔ آلتھیوسے کہتا ہے کہ اس تصورِ موضوع میں قانون کا تصور بھی شامل ہے، یعنی موضوع صرف لسانی ساخت نہیں بلکہ 'سماجی تشکیل' میں ان مقتدرات کے تابع بھی ہے جنھیں آئیڈیولوجی نے موضوعِ مطلق (ABSOLUTE SUBJECT) کے طور پر قائم کر رکھا ہے، مثلاً خدا، بادشاہ، حاکم، شعورِ انفرادی یا ضمیرِ انسانی۔ یہ سب موضوعِ مطلق ہیں۔)

اس تناظر میں سائنس کی بحث اُٹھاتے ہوئے آلیتھوسے کہتا ہے کہ سائنس علم کی ایک قسم ہے جو آئیڈیولوجی سے 'باہر' ہے، باہر اس اعتبار سے کہ آئیڈیولوجی موضوعیت سے جڑی ہوئی ہے اور سائنس میں موضوعیت کا سوال نہیں۔ سائنس علم کا وہ طور ہے جو تصورات کے ذریعے قائم ہوتا ہے، آئیڈیولوجی کے اندر سانس لیتے ہوئے اس علم کا حصول ضروری ہے، یعنی آئیڈیولوجی کے اندر سے اس ڈسکورس کو قائم کرنا ضروری ہے جو لاموضوعی سائنسی ہو، اور آئیڈیولوجی پر بھی تنقیدی نظر ڈال سکے اور اس کا محاسبہ کر سکے۔ بلاشبہ آئیڈیولوجی کے بغیر کوئی سماج وجود نہیں رکھتا اور آئیڈیولوجی سے قطع تعلق بھی ناممکن ہے، تاہم ایسا ڈسکورس قائم کرنا ممکن ہے جو موجود 'سماجی تشکیل' کی کسی خاص آئیڈیولوجی سے قطع تعلق کرتا ہو۔

جہاں تک موضوعیت کی تنسیخ کا تعلق ہے (جو لسانیاتی ماڈل کی رُو سے ساختیات کا خاص موقف ہے) تو اس میں نو مارکسیت کے لیے کشش کا خاصا سامان ہے اس لیے کہ سرمایہ دارانہ نظام کو بہر حال ایسا موضوع یعنی افراد چاہئیں جو کام میں آزاد ہوں اور آزادانہ اپنی محنت کو اُجرت پر بیچنے کو تیار ہوں۔ دیکھا جائے تو فرد کی آزادی یا ضمیر کی آزادی کا تصور سرمایہ داری کے عہد میں زیادہ پروان چڑھا ہے، اور اصلاً یہ مارکیٹ معیشت یعنی مال و اسباب کے صرف اور صارف سوسائٹی کی شکلوں سے جُڑا ہوا ہے۔ لبرل ہیومنزم کی آئیڈیولوجی تضاد سے مبرّا ایسے افراد پر مشتمل ہے جن کا آزاد شعور ہر طرح کے معنی، علم اور عمل کا مرکز و منبع ہے۔ چنانچہ یہ آئیڈیولوجی موضوع کو قائم کرنے میں زبان کے کردار کو دباتی رہی ہے، اگرچہ بظاہر موضوع کے قیام میں حارج نہیں ہوتی، تاکہ فرد کو آزاد قرار دے کر اُس کے سر پر وحدانی مرکزیت کا تاج سجائے رکھے۔ سوسیئری لسانیات سے نمو پذیر فلسفے اور بالخصوص ژاک لاکاں کی نو فرائیڈیت نے فرد کو اسی موضوعیت اور مرکزیت سے بے دخل کر دیا ہے۔ آلتھیوسے کی نو مارکسیت اسی لیے نئی معنیت کی حامل ہے کہ وہ فرد کی عدم مرکزیت کا اقرار کرتی ہے، اور آئیڈیولوجی کی نئی تعریف کو نظریاتی طور پر متعین کرتی ہے۔

ساختیات کی رُو سے نقالی یا حقیقت نگاری کے نظریے کا جورد لازم آتا ہے اس کی وجہ بھی فرد کی یہی عدم موضوعیت یا عدم مرکزیت ہے یعنی معنی یا حقیقت کے ادراک کا سرچشمہ فرد کی ذات نہیں۔ آلتھیوسے کے بیانات سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ حقیقت نگاری کے فروغ کا بہترین زمانہ وہی ہے جو صنعتی سرمایہ داری کے فروغ کا زمانہ ہے۔ فرد چونکہ معنی کا مرکز و محور ہے، اس لیے ہر شئے آسانی سے سمجھ میں آجاتی ہے، ہر صورتِ حال صریحی ہے اور متن کی افہام و تفہیم بھی آسانی سے کی جاسکتی ہے۔ بارتھ ادبی اسالیب میں صراحت وضاحت اور صفائی وسلاست کا مخالف اسی لیے ہے اور ان اوصاف کو بورژوا قرار دے کررد اسی لیے کرتا ہے کہ یہ فرد کی اُس نام نہاد موضوعیت اور مرکزیت کے پروردہ ہیں جسے بورژوا آئیڈیولوجی نے پروان چڑھایا ہے۔ رومانیت اور پس رومانیت کے دور کی شاعری میں شاعر کے ذہن وشعور پر اصرار، اس کی ذات کی سریت یا اس کے مافوق الفطرت ہستی قرار دیے جانے کا تصور، یہ سب اسی آئیڈیولوجی سے جڑا ہوا ہے۔ نیز فکشن کی روایت میں کردار کی حالات وواقعات پر بالادستی بھی اسی نام نہاد موضوعیت کی وجہ سے ہے۔ روایتی فکشن میں ایک منزل پر پہنچ کر سب مسائل حل ہوجاتے ہیں، فیصلے ممکن ہوجاتے ہیں، شناخت قائم ہوجاتی ہے، بدکردار بے نقاب ہوجاتے ہیں، عاشق ومعشوق نئی زندگی کا آغاز کرتے ہیں اور انتشار ارتباط اور ہم آہنگی میں ڈھل جاتا ہے، وغیرہ۔ فرد کی موضوعیت کے بے دخل ہونے کے بعد حقیقت کی یہ تعبیر بے نقاب ہوجاتی ہے اور نام نہاد قرار پاتی ہے۔

غرض آلتھیوسے کے یہاں بمقابلہ لوکاچ توجہ اس پر نہیں ہے کہ ادب سماجی حقیقت کا محض 'عکس' (REFLECTION) پیش کرتا ہے بلکہ یہ کہ ادب 'اثر' (EFFECT) مرتب کرتا ہے۔ بطور 'سماجی تشکیل' کی ایک خودمختار سطح کے۔ چنانچہ ادب حقیقت کا آئینہ یا اصل کی نقل یا حقیقت کا مثنی (SECONDARY REFLECTION) نہیں ہے، بلکہ یہ بجائے خود ایک سماجی قوت ہے جو اپنے تعینات اور اثرات کے ساتھ اپنی حیثیت رکھتی ہے اور اپنے بل اور اپنی قوت پر قائم ہے۔ آلتھوسے کے ادب کی خصوصی نوعیت کو تسلیم کرنے، اسے سماجی سرگرمی کی ایک خودمختار سطح قرار دینے، نیز اسے ایک علامتی نظام کے طور پر قبول کرنے کے نتیجے کے طور پر ادب اب مارکسی نظریے کے مرکز میں آگیا ہے۔

(۴)

برطانیہ کے ادبی حلقوں میں مارکسیت تیسری دہائی کے بعد سے زوال کی زد میں تھی لیکن ۱۹۶۸ء میں نوجوانوں کی تحریکوں کے نتیجے کے طور پر، اور کسی حد تک یوروپی اثرات سے نیز NEW LEFT REVIEW کے مضامین کے باعث برطانیہ میں نئے مارکسی مباحث کا آغاز ہوا۔ اس ماحول میں ٹیری ایگلٹن (TERRY EAGLETON) بطور ایک نظریہ ساز نقاد ادبی منظرنامے پر اُبھرا، اور چند ہی برسوں میں اُس نے سب کی توجہ حاصل کرلی۔ ٹیری ایگلٹن کی کتاب CRITICISM AND IDEOLOGY, 1976 آلتھیو سے اور ماشیرے کی ہیگل مخالف مارکسیت کو آگے بڑھاتی ہے۔ اس نے برطانوی تنقیدی روایت کا ازسرِ نو جائزہ لیا، اور بالخصوص انگریزی ناول کی ریڈیکل تنقیدی باز آفرینی کی۔ حال ہی میں ایگلٹن نے اپنی ایک اور اہم کتاب: WALTER BENJAMIN OR TOWARDS A REVOLUTIONARY CRITICISM, 1981) میں پس ساختیات کے چیلنج کو فکری سطح پر قبول کیا ہے اور غیر معمولی صلاحیت و ذہانت کا پتہ دیتے ہوئے اپنے سابقہ موقف میں ترمیم کی ہے۔ اپنی پہلی کتاب CRITICISM AND IDEOLOGY میں ایگلٹن نے انگریزی تنقید پر گہرے طور پر مرتسم ایف آر لیوس اور ریمنڈ ولیمز کے اثرات کو دور کرنے کی کوشش کی تھی۔ ریمنڈ ولیمز نے اگرچہ مارکسزم کو اپنے کیریر میں بہت بعد کو اختیار کیا، لیکن اس کا شمار انگریزی کے لائقِ ذکر مارکسی نقادوں میں ہوتا ہے۔ اپنی تصانیف:

CULTURE AND SOCIETY, 1958
THE LONG REVOLUTION, 1961

میں ولیمز صنعتی سماج کے انسانی اور سوشلسٹ امکانات پر نظر ڈالتا ہے، اور اپنے تجربات کی روشنی میں ادب پر بھی اس کا اطلاق کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ مارکس 'بنیاد بالائی ساخت' کا فارمولا خاصا تجریدی اور 'جھیلے ہوئے تجربے' (LIVED EXPERIENCE) کہ تہ در تہہ بافت کا ساتھ نہیں دیتا۔ ایگلٹن ولیمز کی تردید کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ولیمز ادب کی نظریاتی سطح پر کوئی نئی بات پیدا نہیں کرسکا۔ اس کا کہنا ہے کہ ولیمز کے کلیدی تصورات زندگی کا جامع طریقہ (WHOLE WAY OF LIFE) یا احساس کی ساخت (FEELING STRUCTURE) دونوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ ولیمز موضوعی تجربے اور معروضی سماجی حالت میں نظریاتی سطح پر فرق کرنے سے قاصر ہے۔

آلتھیوسے سے اتفاق کرتے ہوئے ایگلٹن کہتا ہے کہ 'تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ آئیڈیولوجیکل ماضی سے اپنا رشتہ منقطع کرے، اور سائنس بن جائے' اصل مسئلہ ادب اور آئیڈیولوجی کے رشتے کا تعین ہے کیونکہ ادب تاریخی حقیقت کا عکس پیش نہیں کرتا، بلکہ آئیڈیولوجی کے ساتھ عمل آرا ہو کر حقیقت کا اثر (EFFECT) پیدا کرتا ہے۔ متن حقیقت سے اپنے رشتے میں آزاد ہے، وہ کرداروں اور صورتِ حال کو آزادانہ خلق کرسکتا ہے، لیکن آئیڈیولوجی سے اپنے رشتے میں آزاد نہیں۔ آئیڈیولوجی سے صرف وہ سیاسی تصورات اور اصول وضوابط مراد نہیں جن کا ہم شعور رکھتے ہیں بلکہ بشمول جمالیات، الٰہیات، عدلیات وہ تمام نظامات جن کی رُو سے فرد 'جھیلے ہوئے تجربے' کا ذہنی تصور قائم کرتا ہے۔ متن کے ذریعے رونما ہونے والے معنی اور تصورات دراصل اس تصورِ حقیقت کا باز تصور ہوتے ہیں جنھیں آئیڈیولوجی نے قائم کیا ہے۔ اس طرح گویا متن میں حقیقت کا تصور دو طرح سے در آتا ہے۔ ایگلٹن متن سے پہلے کی اور بعد کی آئیڈیولوجی کی شکلوں اور ان کے پیچیدہ رشتوں کا تجزیہ کرکے اپنے نظریے میں مزید وسعت پیدا کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ آلتھیوسے کا یہ کہنا مناسب نہیں کہ ادب آئیڈیولوجی سے 'فاصلہ' پر ہوتا ہے۔ بقول ایگلٹن ادب تو پہلے ہی آئیڈیولوجی کے مباحث کی بازیافت ہوتا ہے۔ بہر حال نتیجتاً ادب آئیڈیولوجی کے مباحث کے عکس کے طور پر نہیں، بلکہ آئیڈیولوجی کی ایک خاص 'پیداوار' (PRODUCTION) کے طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ پس تنقید کا کام صرف ہیئت کے اصول و ضوابط کا یا آئیڈیولوجی کا نظریاتی تعین نہیں، بلکہ ان قوانین کا طے کرنا بھی ہے جن کی رُو سے آئیڈیولوجیکل مباحث ادب کی 'پیداوار' میں ڈھلتے ہیں۔

ایگلٹن جارج ایلیٹ سے ڈی۔ ایچ۔ لارنس تک متعدد ناولوں کا مطالعہ کرتا ہے اور دکھاتا ہے کہ آئیڈیولوجی اور ادبی ہیئت میں کیا رشتہ ہے۔ ایگلٹن ہر مصنف کے آئیڈیولوجیکل موقف کا جائزہ لیتا ہے اور تجزیہ کرکے ان کے افکار کے تضادات کو ظاہر کرتا ہے، اور یہ کہ بالآخر ان تضادات کو حل کرنے کی کیا کوشش کی گئی، پہلی جنگِ عظیم کے بعد لارنس کے یہاں 'مردانہ' اصول اور 'نسوانی' اصول کی ثنویت ملتی ہے۔ بہر حال اس کا ردِّ مقدمہ (ANTITHESIS) بھی رونما ہوتا ہے اور کئی منزلوں سے گزرتے ہوئے بالآخر 'لیڈی چیٹرلیز لور' میں میلرز کے کردار میں حل کی صورت میں سامنے آتا ہے، یعنی میلرز کا کردار غیر شخصی سطح پر 'مردانہ' قوت اور 'نسوانی' نرمی دونوں کا بیک وقت حامل ہے۔ بقول ایگلٹن اس طرح کے متضاد ارتباط اس اندرونی آئیڈیولوجیکل کرائسس کو ظاہر کرتے ہیں جس کا سماج شکار ہے۔

۱۹۷۰ء کے بعد پس ساختیاتی فکر کے باعث ایگلٹن کے کام میں بنیادی تبدیلی یہ رونما ہوئی کہ اب اس کی توجہ آلتھیوسے کے سائنسی رویے سے ہٹ کر بریخت اور بنجمن کی انقلابی فکر پر مرکوز ہوگئی۔ نتیجتاً ایگلٹن مارکس کے کلاسیکی انقلابی نظریے یعنی THESES ON FEUERBACH (1845) پر زیادہ انحصار کرنے لگا:

'THE QUESTION WHETHER OBJECTIVE TRUTH CAN BE ATTRIBUTED TO HUMAN THINKING IS NOT A QUESTION OF THEORY BUT IS A PRACTICAL QUESTION... THE PHILOSOPHERS HAVE ONLY INTERPRETED THE WORLD IN VARIOUS WAYS : THE POINT IS TO CHANGE IT.'

ایگلٹن کو اس سے اتفاق ہے کہ نظریۂ ردتشکیل (DECONSTRUCTION) جس کو دریدا، پال دی مان اور دوسروں نے قائم کیا ہے اس کو پہلے سے طے شدہ معنی کو بے دخل کرنے کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ ایگلٹن اس طریقۂ کار کا استعمال بھی کرتا ہے۔ لیکن وہ معروضیت مخالف ہونے کی بنا پر ردِ تشکیل کی مخالفت بھی کرتا ہے۔ چنانچہ ایگلٹن لینن کے موقف کو دہراتے ہوئے کہتا ہے کہ مارکسی نقاد کے فرائض فلسفے کے ذریعہ نہیں۔ سیاست کے ذریعے طے ہونا چاہئیں۔ نقاد کو بے شک پہلے سے چلے آرہے ادبی تصورات کا لبادہ اتار پھینکنا چاہیے اور قارئین کی موضوعیت کی تشکیل کے لیے اپنے آئیڈیولوجیکل موقف کو بے نقاب کر دینا چاہیے نیز ایک سوشلسٹ کی حیثیت سے نقاد کو اُن بدیعی ساختوں کو بھی عریاں کرنا چاہیے جن کی رو سے غیر سوشلسٹ ادب ناپسندیدہ سیاسی اثرات مرتب کرتا ہے۔

ایگلٹن کے بعد کے دور کا خاص کارنامہ اس کی کتاب WALTER BENJA-MIN OR TOWARDS A REVOLUTIOARY CRITICISM, 1981 ہے جس کا حوالہ پہلے دیا جاچکا ہے۔ اس میں ایگلٹن نے بنجمن کے مادیاتی تصور کا مطالعہ اس کی اصل کے خلاف (AGAINST THE GRAIN) اس طرح کیا ہے کہ ردتشکیلی ریڈیکل تنقید کا ایک اچھا نمونہ سامنے آگیا ہے۔ وہ بریخت کے ڈراموں کی مثال دیتے ہوئے کہتا ہے کہ ان میں بالعموم تاریخ کو اس کی 'اصل کے خلاف' پڑھا گیا ہے اور یوں ماضی کی ایک نئی توضیح سامنے آئی ہے۔ ایگلٹن معنی کے تئیں بریخت کے ریڈیکل اور موقع پرستانہ رویے کی تائید کرتا ہے۔ بقول بریخت 'ایک فن پارہ جون میں حقیقت پسند ہوسکتا ہے اور دسمبر میں غیر

حقیقت پسند، ایگلٹن پیری اینڈرسن کی CONSIDERATIONS ON WESTERN MARXISM, 1976 کے حوالے سے بتاتا ہے کہ مارکسی نظریے کا ارتقا ہمیشہ عالمی سطح پر مزدور تحریک کی جدوجہد کے اتار چڑھاؤ کے ساتھ ہوتا رہا ہے۔ مثلاً ایگلٹن کہتا ہے کہ فرینک فرٹ اسکول کے مارکسی مفکرین کی 'منفی' تنقید اوّلاً تو فاشسٹ غلبے کا ردّعمل تھی دوسرے امریکہ میں سرمایہ دارانہ نظام کے مستحکم ہونے کی وجہ سے تھی اور تیسرے یہ کہ فرینک فرٹ اسکول کے نظریہ ساز مزدور تحریک سے عملاً دوری رکھتے تھے۔ سیلڈن کا کہنا ہے کہ مارکسی مفکرین میں ایگلٹن کی ریڈیکل تنقید کو جو چیز ممتاز طور پر جدید بناتی ہے وہ اس کا بطور طریقہ کارلاکاں کی 'نوفرائیڈیت اور دریدا کی طاقت ور 'ردتشکیل' کا مناسب استعمال ہے۔

ٹیری ایگلٹن کی کتاب CRITICISM AND IDEOLOGY میں پیرُ ماشیرے کے خیالات کی گونج ملتی ہے، اور ایگلٹن نے انہیں نظریاتی طور پر وسعت بھی دی ہے۔ ماشیرے کی طرح ایگلٹن بھی LA CRITIQUE COMME APPRECIATION یعنی تشریحی تنقید کا مخالف ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ تشریحی تنقید اپنی تعمیر کے اعتبار سے تضاد کا شکار ہے۔ یہ تنقید متن میں مضمر مخفی اور اصلی معنیٰ برآمد کرنے کا دعویٰ کرتی ہے۔ یعنی بظاہر یہ تنقید کوشش کرتی ہے کہ متن کو اپنی زبان بولنے دے:

THE TEXT TO SPEAK WITH ITS OWN VOICE

لیکن دراصل ہوتا یہ ہے کہ خود تنقید کی آواز قاری اور متن کے بیچ میں حارج ہوجاتی ہے (لیوس اس کی بہترین مثال ہے) جتنا یہ تنقید متن کو خود بولنے دینے کا جتن کرتی ہے، اتنا ہی زیادہ اصل متن کو اپنے میں رنگتی جاتی ہے اور ترمیم و تنسیخ اور کتر بیونت کے بعد اسے صارفین کے لیے کھپت کی چیز بنا دیتی ہے۔ یہ تنقید متن کی ناہمواریوں کو دُور کرکے اسے اپنی آئیڈیولوجی کے مطابق بنا لیتی ہے اور اصرار کرتی ہے کہ جو معنیٰ اس نے قائم کیے ہیں بس وہی متن کے سچے معنیٰ ہیں۔

اس کے مقابلے پر مارکسی تنقید کا 'معروض' پہلے سے طے شدہ حقیقت یا حقیقت کا جز نہیں ہے نہ ہی اس کا مقصد اس 'علم' کو دہرانا ہے جو متن میں بیان کیا جاچکا ہے بلکہ اس کا مقصد (TEXT FOR CRITICISM) کو پیدا کرنا ہے۔ یا اس حقیقت کو کھولنا ہے جو متن کے 'NON-SAID' میں مضمر ہے یعنی متن کی پیداوار (PRODUCTION) کے طور کو سمجھنا اور سمجھانا ہے۔ ایگلٹن کا کہنا ہے مارکسی تنقید متن کو ایسا دکھاتی ہے جیسا خود اس کو بھی خبر نہیں۔

یعنی متن کے 'بننے' کے حالات جو اس کے لفظ لفظ میں کھدے ہوئے ہیں اور جن کے بارے میں متن خاموش ہوتا ہے۔ یہ وہ معروض ہے، جس کو متن سامنے نہیں لاتا اور جو مارکسی تنقیدی تجزیے ہی کی مدد سے سامنے لایا جا سکتا ہے۔ بینٹ اس موقف پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ مشکل یہ ہے کہ کیا بیک وقت تاریخی اور جمالیاتی تقاضوں سے عہدہ برآ ہونا ممکن ہے جس کی خواہش ماشیرے اور ایگلٹن دونوں کرتے ہیں۔ ماشیرے اُس 'جمالیاتی اثر' کی بات کرتا ہے، جس کی تاریخی تعریف ممکن ہو۔ ایگلٹن یہ قدم اُٹھانا چاہتا ہے لیکن پوری طرح اُٹھا نہیں پاتا کیونکہ جمالیات کی روایت بڑی حد تک ایسی ہیئتی اقدار سے عبارت ہے جو یک زمانی اور غیر تاریخی ہیں۔ یہ مارکسی تنقید کا ڈائلیما ہے اور یہی وجہ ہے کہ آلتھیو سے اپنے نظریے میں ادب (جمالیاتی اثر) کو آئیڈیولوجی اور سائنس دونوں سے برابر فاصلے پر رکھنے کے حق میں ہے۔

(۵)

امریکہ میں فریڈرک جیمسن (FREDRIC JAMESON) جیسے اہم مارکسی نظریہ ساز کا پیدا ہونا خاصا دلچسپ ہے۔ امریکہ کے بائیں بازو کے دانش وروں میں زیادہ تر فرینک فرٹ اسکول کے 'ہیگل متاثر' دبستان سے تعلق رکھتے ہیں۔ جریدہ TELOS اس روایت کا نقیب رہا ہے۔ اور زیادہ تر ادورنو اور ہورک ہائمر ہی وہاں کے حلقوں میں زیر بحث رہے ہیں۔ ایسے میں جب فریڈرک جیمسن کی دو کتابیں یکے بعد دیگرے آئیں:

MARXISM AND FORM, 1971

THE PRISON HOUSE OF LANGUAGE, 19723

جو جدلیاتی مہارت کے اعتبار سے ایک اعلیٰ پایے کے 'مارکسی ہیگلین' فلسفی کا پتہ دیتی ہیں تو ادبی حلقوں میں دیر تک ان کی گونج رہی۔ پہلی کتاب ادورنو، بنجمن، مارکیوز، بلوخ، لوکاچ اور سارتر کے مطالعات پر مبنی جدلیاتی تنقید کا نمونہ پیش کرتی ہے۔ جیمسن کا خیال ہے کہ 'پس صنعتی دُنیا میں جہاں اجارہ دارانہ سرمایہ داری کا دور دورہ ہے، مارکسزم کی صرف وہی قسم کامیاب ہو سکتی ہے جو ہیگل کے فلسفے کی عظیم تھیم سے جڑی ہوئی ہو، یعنی جز کا کل سے مربوط ہونا، ٹھوس اور مجرد کا متضاد ہونا، کلیت کا تصور، ظاہری شکل اور اصل میں جدلیانہ کشمکش اور موضوع اور معروض کا عمل ور عمل وغیرہ۔ بقول جیمسن جدلیاتی فکر میں کوئی مقررہ اور تغیر نا آشنا معروض نہیں ہے، اور ہر معروض ایک بڑے کُل سے ناقابلِ شکست طور پر جڑا ہوا ہے، اور سوچنے والے ذہن سے بھی جو خود تاریخی صورتِ حال سے جڑا ہوتا ہے،

جدلیاتی تنقید انفرادی فن پاروں کا الگ الگ تجزیہ نہیں کرتی، کیونکہ فرد ایک وسیع تر بڑی ساخت کا حصہ ہے، جو ایک روایت یا تحریک بھی ہو سکتی ہے، سچا جدلیاتی نقاد ادب پر پہلے سے طے شدہ زُمروں کا اطلاق نہیں کرتا، وہ اس بات کا بھی لحاظ کرتا ہے کہ خود اس کے منتخب کردہ زُمرے مثلاً اسلوب، کردار، امیج وغیرہ بالآخر خود اس کی تاریخی صورتِ حال کا جُز ہیں۔ مارکسی جدلیاتی تنقید کو ہمیشہ اپنے تاریخی ماٌخذ کا احساس ہونا چاہیے، اور تصورات کو ہرگز جامد نہ ہونے دینا چاہیے تا کہ حقیقت کا صحیح ادراک ممکن ہو۔ بے شک ہم زماں کے اندر اپنی موضوعی حالت سے باہر نہیں آ سکتے لیکن خیالات کے سخت ہوتے ہوئے خول کو توڑ سکتے ہیں تا کہ حقیقت کی بہتر طور پر تفہیم کر سکیں۔

جیمسن کی کتاب THE POLITICAL UNCONSCIOUS, 1981 میں جدلیاتی فکر کے تسلسل کے ساتھ متعدد متضاد عناصر کو سمونے کا عمل ملتا ہے، مثلاً ساختیات، پس ساختیات، نوفرائیڈیت، آلیتھوسے، ادورنو وغیرہ۔ جیمسن کا کہنا ہے کہ موجودہ سماج کی پارہ پارہ اور اجنبیانہ حالت میں قدیم زمانے کی اشتراکی زندگی کا تصور مضمر ہے جس میں زیست اور تصورات سب ملے جلے اور اجتماعی نوعیت کے تھے۔ جیمسن کا یہ بھی خیال ہے کہ تمام آئیڈیولوجی اقتدار حاصل کرنے اور قابو میں رکھنے (CONTAINMENT) کے طور طریقوں کی شکل ہے جو سماج کو اس بات کا موقع دیتی ہے کہ تاریخ کے تہ نشیں تضادات کو دبایا جا سکے، اور لطف کی بات یہ ہے کہ تاریخ جو 'اقتصادی ضرورت کی وحشی حقیقت ہے' "THE BRUTE REALITY OF ECONOMIC NECESSITY" جبر کے ان طور طریقوں کو خود ہی مسلط کرتی ہے۔ ادبی متن بھی اسی طرح عمل آرا ہوتا ہے کیونکہ بالعموم متن جو حل پیش کرتا ہے، وہ خود تاریخ کے جبر کی علامت ہوتا ہے۔ جیمسن نے ساختیاتی مفکّر گریما کے نشانیاتی مثلث کو اپنے مقاصد کے لیے کامیابی سے برتا ہے۔ تاریخی جبر کے طور طریقے ہیئتی نمونوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ گریما کا ساختیاتی نظام ممکنہ انسانی رشتوں کے گوشواروں پر مبنی ہے۔ اسے اگر متون پر آزمایا جائے تو وہ مقامات ظاہر ہو جاتے ہیں جو نہیں کہے گئے۔ یہ نہ کہے گئے مقامات وہ تاریخ ہیں جو دبا دی گئی۔

جیمسن نے بیانیہ اور اس کی توضیح کے بارے میں بھی بڑی کارآمد بحث کی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بیانیہ محض ایک ادبی فارم یا طور نہیں ہے بلکہ ایک 'علمیاتی زمرہ' (EPISTEMOLOGICAL CATEGORY) ہے، اس لیے کہ حقیقت قابلِ فہم ہونے

کے لیے خود اپنے آپ کو کہانی کے فارم میں پیش کرتی ہے۔ اور تو اور ایک سائنسی نظریہ بھی کہانی ہو سکتا ہے۔ مزید یہ کہ بیانیہ کے لیے توضیح ضروری ہے یہ گویا توضیح کے خلاف پس ساختیاتی موقف کا جواب ہے۔ دے لیوز اور گواتری (DELEUZE, GUATTARI) نے THE ANTI-OEDIPUS میں تمام ماورائی توضیحات (TRANSCENDENT INTERPRETATIONS) پر اعتراض کیا ہے، اور فقط داخلی توضیح (IMMANENT INTERPRETATION) کو جائز قرار دیا ہے جو متن پر سختی سے متعین کیے گئے معنی مسلط نہیں کرتی۔ ماورائی توضیح متن پر حاوی ہو جاتی ہے اور اس عمل کے دوران وہ فن پارے سے اس کی پیچیدگی چھین کر اس کو کنگال کر دیتی ہے۔ جیمسن نہایت مستعدی سے نئی تنقید کی مثال دیتا ہے اور بتاتا ہے کہ یہ بھی 'ماورائی' ہے کیونکہ اس کا 'ماسٹر کوڈ' ہیومنزم ہے۔ یوں وہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ تمام توضیحات دراصل ماورائی اور آئیڈیولوجیکل ہوتی ہیں۔

جیمسن کا 'سیاسی لاشعور' کا تصور فرائیڈ کے جبر کے تصور پر مبنی ہے، لیکن جیمسن اسے انفرادی سطح سے ہٹا کر اجتماعی سطح پر لے آتا ہے۔ آئیڈیولوجی کا تفاعل یہ ہے کہ وہ انقلاب کو دبا کر رکھے۔ نہ صرف جبر کرنے اور انقلاب کو دبانے والوں کو 'سیاسی لاشعور' کی ضرورت ہوتی ہے بلکہ ان کو بھی جن کے ساتھ جبر روا رکھا جاتا ہے، ایسا نہ ہو تو ان کے لیے وجود نا قابلِ برداشت ہو جائے۔ جیمسن کا کہنا ہے کہ ناول کے تجزیے کے لیے ایک غائب محرک کو قائم کرنے کی بھی ضرورت ہوتی ہے (مثلاً غیر انقلاب) اس کے لیے جیمسن جو طریقۂ کار پیش کرتا ہے، وہ تین افقی سطحوں پر مشتمل ہے۔ (گریما سے مطابقت واضح ہے) اوّل داخلی تجزیے کی سطح، دوسرے سماجی مبحث کی سطح اور تیسرے تاریخی ادوار کی سطح۔ (آخری سطح سماج کے مارکسی ماڈل کی پیچیدہ تشکیلِ نو ہے) مزید یہ کہ جیمسن آلتھیوسے کے سماجی کُلیت کے بے مرکز ساخت والے نظریے سے اتفاق کرتا ہے، جس میں مختلف سطحیں نسبتاً آزادانہ نمو پا سکتی ہیں، یا مختلفِ زمانہ پیمانوں پر عمل آرا ہوتی ہیں (جیسے جاگیرداری اور سرمایہ داری کا بیک وقت عمل آرا ہونا)۔ جیمسن کا کہنا ہے کہ مختلف النوع اور غیر متجانس (HETEROGENEOUS) پیداواری اطوار کی پیچیدہ ساخت ہی وہ غیر متجانس تاریخ ہے جو غیر متجانس اَدبی متون میں منعکس ہوتی ہے۔ جیمسن یہاں پس ساختیاتی فکر کے اس نکتے کا جواب فراہم کر رہا ہے کہ متن اور حقیقت کا امتیاز قابلِ قبول نہیں ہے اس لیے کہ ساختیات کی

رُو سے خود حقیقت ایک اور متن ہے، جیمسن کا اصرار ہے کہ دراصل متون کا تنوع سماجی اور تاریخی زندگی کا تنوع ہے جو واقعتاً متن سے باہر وجود رکھتا ہے۔ یوں جیمسن اپنے نظریے میں مارکسی نقطۂ نظر کی جگہ محفوظ کر لیتا ہے۔

جیمسن نے اپنے مضمون 'METACOMMENTARY' (PMLA, 1971) میں روسی ہیئت پسندوں پر جو اعتراض کیے ہیں اور ان کے معنی و مواد سے دُور ہونے پر جو تنقید کی ہے، اس کا جواب دیتے ہوئے رابرٹ شولز نے کہا ہے کہ معنی کے نقطۂ نظر سے ان کے بارے میں بحث اُٹھانا ہی غلط ہے کیونکہ ان کا اصل مقصد 'ادبیت' کا تعین کرنا تھا نہ کہ متن کی تشریح کرنا، اور انھوں نے اپنی ساری توجہ 'ادبیت' اور 'شعریت' کے عمومی اصولوں کے تعین پر صرف کی۔ یہ حقیقت ہے کہ ان کی تنقید میں اتنی جان تھی کہ پچاس برس کے بعد بھی وہ پرانی نہیں ہوئی اور ان کے بعض مبحث آج بھی اتنے ہی غور طلب ہیں۔ نثر کی شعریات بالخصوص بیانیہ کی شعریات جتنی بھی آج ہمارے پاس ہے، یہ حقیقت ہے کہ اس کا بڑا حصہ روسی ہیئت پسندوں یا ان سے متاثر ساختیاتی مفکرین کی دین ہے۔

بہر حال اس بحث سے واضح ہے کہ مارکسیت اور ساختیات میں مقاماتِ اشتراک بھی ہیں، اور بنیادی اختلافات بھی۔ مارکسزم کا اصل الاصول انسانی سماج کی مادیاتی اور تاریخی ساخت ہے، اور یہ کہ اس ساخت میں تبدیلیاں کس طرح رونما ہوتی ہیں، جبکہ ساختیات و پس ساختیات کی سعی و جستجو کا مقصود یہ ہے کہ انسانی ذہن کی ساخت کیا ہے۔ اور سماجی تشکیل میں زبان و ثقافت کا وہ جامع نظام کیا ہے جس کی رو سے ادب کو بطور ادب کے قبول کیا جاتا ہے۔ مارکسی نظریے ان تاریخی تبدیلیوں اور تضادات سے بحث کرتے ہیں جو سماجی ساخت میں نمو پاتے ہیں اور بالواسطہ طور پر ادب میں ظاہر ہوتے ہیں، جبکہ ساختیات اور پس ساختیات ادب کی اس شعریات کے نظام کا تعین کرنا چاہتی ہیں جس کی رو سے ادب 'سماجی تشکیل' کی جمالیاتی سطح کے طور پر ظہور پذیر ہوتا ہے اور بطور ادب کے پڑھا اور سمجھا جاتا ہے۔ بہر حال مارکسیت نے ساختیات کا واضح اثر قبول کیا ہے، اور یہ مکالمہ کئی دہائیوں سے جاری ہے۔

O

گوپی چند نارنگ

क स्विदस्या: परमं जगाम।

وانی (کلام) کی حد کو کون پا سکا ہے

(رگ وید)

سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر

ہندستانی فکر و فلسفے میں زبان کی نوعیت و ماہیت اور معنی کے مسئلے پر توجہ کی روایت نہایت قدیم ہے۔ ان میں میمانسا، نیایے وَیشیشک، بودھ اور جین فکری روایتیں بالخصوص شریک رہی ہیں۔ قدیم ہندستانی فکر میں فلسفے کے چھ دبستان خاص ہیں، ان میں فلسفۂ لسان پر کسی نہ کسی زاویے سے ضرور غور کیا گیا ہے۔ ان میں سے بعض متن نہایت پرانے ہیں، اور ان کا زمانہ ویدوں کے فوراً بعد کا ہے۔ بعض متن دستبردِ زمانہ سے محفوظ نہیں رہے، لیکن بعد کے لکھنے والوں کے یہاں ان کا ذکر ملتا ہے، اور ان کے اٹھائے ہوئے مسائل کی گونج ملتی ہے۔ سنسکرت میں یہ روایت رہی ہے کہ بعد میں آنے والے اچاریوں نے پہلے کے بنیادی متون کی شرحیں لکھیں، اور مسائل کو صاف کیا۔ ان میں سے بعض شرحیں بجائے خود اس قدر اہم ہیں کہ ان کی نوعیت بنیادی متن کی ہو گئی ہے۔ فلسفیوں اور منطقیوں کے علاوہ ویاکرن (گرامر) النکار شاستر (بدیعیات) اور کاویہ شاستر (شعریات) کے ماہرین نے بھی شعری زبان اور معنی کے مسائل پر غور و خوض کیا ہے۔ باوجود اس کے کہ پانِنی کے کمالات کا اہلِ لسانیات اعتراف کرتے ہیں، اور صوتیات پر اس کی باریک نظر نیز اس کی حد درجہ ماہرانہ صرفیاتی و نحویاتی درجہ بندی سے مغرب میں بھی استفادہ کیا جاتا ہے، لیکن لفظ

و معنی کے رشتے اور معنی کے مسائل کے بارے میں جو کچھ قدیم ہندوستانی فلسفیوں نے لکھا ہے، اس کے بارے میں معلومات عام نہیں ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ یہ خیالات اس قدر فکر انگیز اور اس درجہ بنیادی ہیں کہ عہدِ حاضر کی فکری پیش رفت کے اعتبار سے ان پر از سرِ نو غور کیا جا سکتا ہے۔ زیرِ نظر باب کا مقصد یہی ہے کہ سوسیئر کے فلسفۂ لسان، پس ساختیات اور ردِ تشکیل کے فلسفۂ معنی کے تناظر میں یہ دیکھا جائے کہ اس بارے میں ہندستانی روایت میں کیا کیا بحثیں اٹھائی گئی ہیں اور ہندستانی ذہن کا موقف کیا رہا ہے۔ اس نظر سے ہم نے ہندستانی فکری روایت اور شعریات کا جائزہ لیا تو بعض حیران کن نتائج سامنے آئے۔ یعنی مغرب میں جو نکات اب ساختیاتی اور ردِ تشکیل فکر کے ذریعے سامنے آ رہے ہیں، ان سے ملتے جلتے نکات ہندستانی فکر و فلسفے بالخصوص بودھ فلسفے میں صدیوں پہلے زیرِ غور رہے ہیں۔ ان کا ذکر چھیڑنے سے پہلے ہندستانی فکری و شعریاتی روایت کا مختصر سا خاکہ نظر میں رہنا ضروری ہے۔

قدیم ہندستانی فکری زبان کے مسائل کی بحث کئی طرح سے اٹھائی گئی ہے۔ اوّل ویاکرن (گرامر) کی رو سے، دوم منطق کے دبستان نیایے न्याय اور ویدانتی فکر میمانسا मीमांसा کی رو سے، اور سوم النکار شاستر یعنی بدیعیات و شعریات کی رو سے۔ ان میں ویاکرن کے ماہرین سب سے قدیم ہیں۔ یاسک کا زمانہ پاننی (چار سو قبل مسیح) سے بھی پہلے کا کہا جاتا ہے۔ پاننی نے اپنی شہرۂ آفاق کتاب اشٹ ادھیائی میں سنسکرت ساخت کے اصول و قاعدے دریافت کیے، اور انھیں تمام تر سائنسی جامعیت سے ضابطہ بند کیا۔ کاتیاین (۳۰۰ ق م) نے اس پر وارتِک لکھی اور پانی کے سوتروں میں اضافہ کیا۔ پانی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ سورج مغرب سے طلوع ہو سکتا ہے لیکن پانی کا لکھا ہوا غلط نہیں ہو سکتا۔ پتنجلی (۱۵۰ ق م) نے پانی اور کاتیاین دونوں کے متن کی شرح مہابھاشیہ کے نام سے لکھی۔ ویاڈی مہابھاشیہ سے پہلے سنگرہ لکھ چکا تھا، لیکن سنگرہ کا متن نہیں ملتا۔ پتنجلی کے بعد ویاکرن روایت کا سب سے بڑا مفکر بھرتری ہری (۴۵۰ عیسوی) کو مانا جاتا ہے، جس نے نہ صرف پتنجلی کی مہابھاشیہ کی شرح لکھی، بلکہ واکیہ پدیہ کے نام سے فلسفۂ لسان پر ایک مبسوط کتاب لکھ کر نئے نظریات بھی قائم کیے۔ بھرتری ہری کے بعد ناگیش بھٹ نے لگھو منجوشا اور ناگیش نے پھوٹ واد جیسی اہم کتابیں لکھیں، لیکن چھٹی ساتویں صدی کے بعد ویاکرن

روایت کا زور ٹوٹ گیا، اور یہ النکار شاستر اور کاویہ شاستر کی روایتوں میں ضم ہوگئی۔

دوسرا سلسلہ ہندستانی فلسفے کے چھ دبستانوں کا ہے۔ ان میں معنی کے مسئلے پر سب سے زیادہ بحثیں میمانسا اسکول سے تعلق رکھنے والوں نے اٹھائی ہیں۔ اس سلسلے کا بنیادی متن جیمنی (۳۰۰ ق م) کا میمانسا سوتر ہے جس پر شبر (۲۰۰ء) نے جامع بھاشیہ لکھی۔ شبر کی بھاشیہ کے نتائج سے اتفاق اور اختلاف کی بنا پر کمارل بھٹ اور پربھاکر کے مباحث سے دو ذیلی دبستان قائم ہوئے جن کا سلسلہ عہدِ وسطیٰ تک چلتا رہا۔ ادویت ویدانت کو ماننے والے زیادہ تر کمارِل بھٹ کے متبعین ہیں۔ یوگ اسکول سے تعلق رکھنے والوں کا بنیادی متن یوگ سوتر ہے جو پتنجلی سے منسوب ہے۔ سخت گیر ماہرین اس پتنجلی کو پانٹی کے شارح پتنجلی سے الگ مانتے ہیں۔ ہندستانی فلسفے میں زبان و معنی کے مسئلے پر میمانسا کے بعد سب سے زیادہ توجہ نیایے میں ملتی ہے، جو بنیادی طور پر منطق کا دبستان ہے۔ گوتم اکشاپدا (۱۰۰ء) کے نیایے سوتر پر واتسیاین کی نیایے بھاشیہ (۳۰۰ء) مشہور ہے، جس کا دفاع آگے چل کر اُدیوتکر اور واچسپتی مسر نے کیا۔

بودھ منطقیوں مین نارگارجن اور دِن ناگا خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں جن کے نظریہ شونیہ शून्य اور نظریہ اپوہ अपोह میں سوسئیر اور دریدا سے صدیوں پہلے غیر معمولی طور پر ان سے ملتے جلتے مباحث ملتے ہیں۔ ناگارجن کا زمانہ دوسری صدی اور دِن ناگا کا زمانہ ۴۵۰ء کا ہے۔ بودھی اپوہ فکر کو آگے بڑھانے والوں میں دھرم کیرتی اور رتنا کیرتی (مصنف اپوہا سدّھی زمانہ ۱۰۰۰ء) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

فلسفۂ لسان اور فلسفۂ معنی کے بارے میں تیسرا سلسلہ ادبی فکر یعنی نائیہ شاستر، کاویہ شاستر، النکار شاستر یا ساہتیہ شاستر کے ماہرین کا ہے۔ یہ سب نائیہ شاستر کو ہندستانی شعریات کی قدیم ترین اور سب سے اہم کتاب مانتے ہیں۔ ادب میں شعریات کی تمام بحثوں کا آغاز نائیہ شاستر ہی سے ہوتا ہے۔ نائیہ شاستر کا زمانہ چھٹی ساتویں صدی قبل مسیح کہا جاتا ہے اور اس کا درجہ پُران کا ہے۔ نائیہ شاستر بھرت رشی کی تصنیف کہا جاتا ہے۔ اگرچہ اس میں بعد کو اضافے ہوتے رہے۔ بھرت کا ذکر کالی داس (۴۰۰ء) کے یہاں بھی ملتا ہے۔ بھرت کے بعد آنے والوں میں بھامہ (۶۰۰ء) نے اپنی تصنیف، کاویالنکار، کے ذریعے، ڈنڈن (۶۵۰-۷۰۰ء) نے، کاویا درش، کے ذریعے وامن (۸۰۰ء) نے

''کاویہ لنکار سوتر اورتی'' کے ذریعے، اور اُدبھٹ (۸۰۰ء) نے کاویہ لنکار سار سنگرہ کے ذریعے شعریات کی بحثوں کو آگے بڑھایا۔ بھٹ نایک کا زمانہ اگرچہ یہی ہے (۹۳۰ء) لیکن اس کی تصانیف کا کوئی حصہ دستیاب نہیں۔ گپتاؤں کے سنہرے دور کے بعد ناٹیہ کا زوال اور کاویہ کا باقاعدہ فروغ ہونا شروع ہوا، چناں چہ نویں صدی عیسوی میں آنند وردھن نے بھرت کے نظریہ رس کا باقاعدہ اطلاق کاویہ پر کرتے ہوئے اپنی شہرہ آفاق تصنیف دھونیالوک میں شعری زبان کے مباحث کو منضبط کیا۔ دھونیالوک نظریاتی انضباط کے اعتبار سے سنسکرت شعریات کا اہم ترین متن تسلیم کی جاتی ہے۔ مہا بھٹ (مصنف ویکتی وِویک ۱۰۰۰ء) اور کنتک (مصنف وکروکتی جیوتا ۱۰۰۰ء) نے نظریہ دھونی کے خلاف اپنے اپنے نظریات قائم کیے، جب کہ ابھنو گپتا نے ۱۱۰۰ء کے لگ بھگ دھونیالوک کی تائید میں اپنی معرکہ آرا کتاب دھونیالوک لوچم لکھی اور بھرت کے ناٹیہ شاستر پر از سرِ نو نگاہ ڈالی، اور اس کی بھی نئی شرح ابھنو بھارتی کے نام سے لکھی۔ ابھنو گپتا کا فکری رشتہ آنند وردھن سے وہی ہے جو پتنجلی کا پانِنی سے ہے، یعنی ابھنو گپتا نے آنند وردھن کے نظریہ 'دھونی' کا دفاع کرنے اور اسے نظریاتی طور پر مستحکم بنیادوں پر استوار کرنے میں تاریخی کردار انجام دیا، اور شعریات کی بحثوں کو ناٹیہ کے نقطۂ نظر سے نہیں بلکہ کاویہ (ساہتیہ) کے نقطۂ نظر سے قائم کیا۔ شعریات کی اس روایت میں آگے چل کر جن مفکرین نے اضافے کیے، ان میں دھنم جے (۹۶-۹۷۶ء مصنف دش روپکا) بھوج (۱۰۰۰ء مصنف شرنگار پرکاش) ممٹ (۱۱۰۰-۱۰۵۰ء مصنف کاویہ پرکاش) وشوناتھ (۱۳۰۰ء مصنف ساہتیہ درپن) واگ بھٹ (بعد از ۱۱۰۰ء) ہیم چندر (بعد از ۱۱۴۰ء) نیرجے دیو (۱۲۵۰ء مصنف چندرالوک) اور بنگال کی روپا گوسوامن بالخصوص قابلِ ذکر ہیں۔

قدیم ہندستانی روایت کا ایک دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ سنسکرت شعریات پر سب سے زیادہ کام ہمالیہ کی ان بلندیوں اور راوادیوں میں ہوا جو کشمیر میں ہیں۔ آنند وردھن، ابھنوگپت، ممٹ سب کشمیری شیو برہمن تھے۔ بودھی مفکرین کی تعداد بھی کم نہیں۔ ناگارجن اور دِن ناگا بودھ تھے اور مشرقی، ہمالیائی علاقے نا گادیس کے رہنے والے تھے، نیز بھامہ اور ونڈن بھی بودھ تھے یا جین تھے اس سے یہ دلچسپ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ سنسکرت شعریات پر اگرچہ زیادہ کام شیو برہمنوں نے کیا، لیکن سنسکرت شعریات تمام وکمال برہمنوں

کی مرہونِ منت نہیں۔ اس میں دو دھارے واضح طور پر ملتے ہیں، یعنی برہمن دھارا اور غیر برہمن دھارا، یا برہمہ اور آتما کو ماننے والوں کا دھارا اور برہمہ اور آتما کو نہ ماننے والوں کا دھارا جو برہمن اعتقادات میں یقین نہیں رکھتے تھے۔ بودھ، جین اور چارواک کا تعلق اسی غیر برہمن دوسرے دھارے سے ہے۔ ناگارجن اور دن ناگا کے بارے میں تو معلوم ہے کہ یہ بودھ تھے، بھامہ، دنڈن، شودھودنی، مثلاً میگھ ورن، اور رتنا شری گیان کے بارے میں بھی کہا جاتا ہے کہ یہ بھی بودھ یا جینی تھے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ساختیاتی و پس ساختیاتی مغربی مفکر اور قدیم ہندستانی فکر میں جو حیرت انگیز مشابہتیں ملتی ہیں، ان کا جتنا تعلق برہمن فکری روایت سے ہے اس سے زیادہ غیر برہمن فکری روایت سے ہے بالخصوص بودھی مفکرین ناگارجن اور ناگادیس کے دِن ناگا کے نظریات سے جن کی بحث آگے آئے گی۔

واضح رہے کہ سنسکرت شعریات کے لوازم مثلاً النکاروں کے نظام، یا دس گنوں، یا چھتیس لکشنوں، یا دو یجنا، یا ریتی، یا اس نوع کے دیگر متعدد مسائل کی بحث یہاں عمداً نہیں اٹھائی جائے گی بلکہ سنسکرت شعریات کے مرکزی تصورات، یعنی فلسفۂ لسان اور فلسفۂ معنی کے اُن مسائل سے سروکار رکھا جائے گا جو بنیادی محرکات کا درجہ رکھتے ہیں اور جن پر سنسکرت شعریات قائم ہے۔ فروعی بحثوں اور اصطلاحوں کی تعریفوں سے بھی حتی الامکان اجتناب کیا جائے گا تاکہ غیر ضروری الجھاؤ پیدا نہ ہو اور توجہ اصل مباحث سے نہ ہٹنے پائے۔ ہماری جستجو کا مقصود یہ ہے کہ وہ نکات بحث کے قلب میں آ جائیں جو ساختیاتی اور ردِّ تشکیل مرکزی نکات سے لگا کھاتے ہیں اور جن کی حالیہ نظریہ بندی سے ادبی تھیوری میں غور و فکر کی نئی راہ کھل رہی ہے۔

شبد اور ارتھ: نظریہ ابھدھا अभिधा

لفظ کی سب سے بڑی طاقت اس کی معنی خیزی ہے۔ اس طاقت کو 'شکتی' کہا گیا ہے۔ شکتی وہ طاقت ہے جو شبد (لفظ) کو ارتھ (معنی) سے جوڑتی ہے۔ شبد اور ارتھ کے رشتے کے بارے میں ہندستانی شعریات میں دو نظریے ہیں: میمانسا والوں کا کہنا ہے کہ شبد کا ارتھ رشتہ فطری ہے جب کہ نیایے والوں کا کہنا ہے کہ شبد کا ارتھ سے رشتہ فطری نہیں ہے،

بلکہ یہ رشتہ رسمی اور روایتی نوعیت رکھتا ہے۔ میمانسا والوں نے میمانسا سوتر میں یہ بحث اٹھائی ہے کہ معنی کی اصل کا سُراغ لگانا چونکہ ناممکن ہے، اس لیے اس کو تسلیم کر لینا چاہیے کہ لفظوں کے معنی اسی طرح فطری ہیں جس طرح انسان کی اندریوں (اعضا) میں حواس کی صلاحیت فطری ہوتی ہے۔ میمانسا مفکرین اس صلاحیت کو شبد کی یوگیتا योग्यता قرار دیتے ہیں، یعنی شبد فطری طور پر ارتھ کی صلاحیت رکھتا ہے، دوسرے لفظوں میں شبد مقتدر ہے اور معنی مستحکم، اور شبد اور ارتھ کا رشتہ مستقل اور غیر متغیر نوعیت کا ہے۔ میمانسا مفکرین چوں کہ ویدوں کے مقدس معنی قائم کرنا چاہتے تھے، اس لیے ارتھ کے استقلال پر زور دینا اور شبد کو مقتدر قرار دینا ان کا خاص مسئلہ تھا، لیکن نیایے اور ویشیشک مفکرین اس نظریے سے مدلّل اختلاف کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ نہ شبد مقتدر ہے نہ معنی مستحکم، یعنی شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری نہیں ہے، نیز یہ رشتہ مستقل بھی نہیں ہے، بلکہ یہ رسمی اور روایتی نوعیت کا ہے۔ یعنی لفظ کے معنی فی نفسہٖ طے نہیں ہیں، یہ رواج اور چلن سے طے ہوتے ہیں۔ گوتم رشی کا کہنا ہے کہ شبد اور ارتھ میں کوئی براہِ راست رشتہ نہیں ہے۔ اگر ہم شبد 'اگنی' अग्नि کہہ کر جلانے والی چیز، اور شبد 'گو' गउफ کہہ کر خاص قسم کا جانور مراد لیتے ہیں، تو ایسا اس لیے نہیں ہے کہ شبد 'اگنی' میں جلانے کے یا شبد 'گو' میں جانور کے خواص موجود ہیں، بلکہ ایسا صرف اس لیے ہے کہ روایت اور چلن سے ان لفظوں کے یہ معنی طے پا گئے ہیں۔ نیایے والے اسے شبد کی شکتی یا ابھدھا अभिधा کہتے ہیں، اور چوں کہ یہ ازروئے فطرت نہیں بلکہ ازروئے رواج قائم ہوتی ہے، اسے پربھاشا परिभाषा بھی کہا گیا ہے۔ یہ بھی وضاحت کی گئی ہے کہ اگر شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری ہوتا تو شبد اور ارتھ ساتھ ساتھ موجود ہوتے، تلوار کہنے سے زبان کٹ نہیں جاتی، نہ ہی 'مدھو' (شہد) کہنے سے منہ میٹھا ہو جاتا ہے۔ نیایے مفکرین نے یہ نکتہ بھی اٹھایا کہ اگر شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری اور مستقل ہوتا تو ہر جگہ (یعنی ہر زبان میں) ایک شبد کا وہی ارتھ ہوتا، نیز ہر زبان میں اشیا کے ایک جیسے نام ہوتے، یعنی شہد کو ہر زبان میں 'مدھو' یا آگ کو ہر زبان میں 'اگنی' کہا جاتا۔ اگر شبد اور ارتھ کے فطری رشتے کے مفروضے کو صحیح تسلیم کر لیا جائے تو پھر لفظوں کے مختلف معنی یا ایک معنی کے لیے مختلف لفظوں کے چلن کی کوئی تسلی بخش منطقی توجیہہ ممکن نہیں ہے۔ اسی طرح ایک چیز کے لیے مختلف ناموں کے استعمال سے بھی شبد اور ارتھ کے فطری رشتے کے نظریے کا رد لازم آتا ہے۔

غور سے دیکھا جائے تو نیایے مفکرین کا موقف بالکل وہی ہے جو جدید لسانیات یعنی سوسیئری فلسفۂ لسان کا ہے یعنی لفظ اور معنی میں فی نفسہٖ کوئی رشتہ نہیں ہے۔ یہ رشتہ من مانا (ARBITRARY) ہے، یعنی انسان کا قائم کیا ہوا ہے، رسمی ہے، اور از روئے روایت یا از روئے رواج وجود میں آیا ہے۔ نیایے مفکرین کے یہاں شبد اور ارتھ سے تقریباً وہی مفاہیم مراد ہیں جن مفاہیم میں سوسئیر اپنی دو خاص اصطلاحوں SIGNIFIER اور SIGNIFIED کو استعمال کرتا ہے اور زور دیتا ہے کہ ان دونوں کا رشتہ 'موضوعی' یعنی ذہن انسانی کا قائم کردہ اور من مانا ہے۔ نیایے والوں نے وضاحت کی ہے کہ شبد اصواتِ محض کا مجموعہ نہیں جو واقعتاً بولی گئی ہیں (یعنی PAROLE) بلکہ شبد اس صوتیاتی یا حرفی ڈھانچے پر قائم ہے جو اصلاً ذہنی تصور ہے، اور زبان کے نظام کا حصہ ہے (یعنی LANGUE)۔ اسی طرح ارتھ بھی شئے محض نہیں ہے بلکہ شے کا ذہنی تصور یا وکلپ विकल्प ہے، یعنی ذہنی تشکیل یا شے کا وہ عمومی آفاقی تصور جو اس نوع کی تمام اشیا کو حاوی ہے، اور کوئی مخصوص شے جس کا صرف ایک حوالہ ہے۔

(نیایے سوتر II، I، ۵۵)

نیایے مفکرین نے اس ضمن میں ہم معنی الفاظ प्रयाय शब्द اور ہم صوت لیکن مختلف المعنی الفاظ नानार्थ کی بحث بھی اٹھائی ہے، یعنی اول وہ صورت جہاں شبد الگ الگ ہیں اور ارتھ ایک ہے، یا وہ صورت جہاں شبد ایک جیسے ہیں اور ارتھ الگ الگ ہے۔ یہ لفظ معنی کے رشتے کا وہ بنیادی 'تفرق' ہے جس پر سوسئیر نے اپنے فلسفۂ لسان کی عمارت اٹھائی ہے۔ اس 'تفرق' کا پہلا حوالہ یاسک کے یہاں آیا ہے جسے پانی کا بھی پیشرو کہا جاتا ہے۔ اس کے بعد پتنجلی نے اس بحث کو آگے بڑھایا ہے کہ شبد اور ارتھ کا رشتہ غیر مستحکم اور غیر مستقل ہے۔ کاویہ النکار سار سنگرہ کا مصنف اُدبھٹ اس بارے میں شلیش श्लेष یعنی ایک سے زائد معنی کا اشارہ رکھنے والے الفاظ یا مرکب ایہام کی دلیل لاتا ہے کہ بعض الفاظ بیک وقت ایک سے زیادہ معنی دیتے ہیں، خواہ انھیں ایک بار بولا جائے یا دو بار۔

یہاں یہ اشارہ بھی ضروری ہے کہ میمانسا مفکرین اور ماہرین ویاکرن کا موقف اگرچہ معنی کے استحکام کا ہے لیکن ان میں ذرا سا فرق ہے۔ ویاڈی جو بھرتری ہری کا پیشرو ہے، مخصوص معنی کو دروبیہ द्रव्य کہتا ہے، یعنی اصل اساسی وہ روپ یہ کو مخصوص کے محدود معنی میں

نہیں بلکہ پورے پورے زمرے کے کلی تصور کے لیے استعمال کرتا ہے یعنی جو ارتھ کی تمام شکلوں پر حاوی ہے۔ پتنجلی کا کہنا ہے کہ پانِنی کے یہاں بھی ارتھ کے رویہ کا کم و بیش یہی مفہوم ہے۔ اشٹ ادھیائی: سوتر I، ۲، ۵۸:

जात्याख्यायाम् एकस्मिन् बहुवचनम् अन्यतरस्याम्

کا مفہوم ہے کہ ارتھ آفاقی یا عمومی ہوتا ہے، جب کہ اشٹ ادھیائی: سوتر I، ۲، ۶۴:

सरूपाणाम् एकशेष एकविभक्तौ

میں کہا گیا ہے کہ ارتھ مخصوص ہوتا ہے۔ بھرتری ہری اس سے بحث کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اول تو شبد کا ارتھ تصوراتی یعنی تجریدی ہوتا ہے، اپنے زمرے (جاتی) जाति کی تمام اشیا کو حاوی، یعنی یہ 'FORM_MEANT' ہے، جو بعدۂ اس مخصوص شے پر منطبق ہو جاتی ہے جس کی لیے شبد بولا گیا ہے۔ بھرتری ہری 'جاتی' जाति اور 'ویکتی' व्यक्ति میں فرق کرتا ہے، اور 'جاتی' سے زمرے کا مجرد تصور مراد لیتا ہے۔ ماہرین ویاکرن کے 'درویہ' द्रव्य سے مراد بھی کسی خاص شے کا ٹھوس وجود نہیں، بلکہ اس کا ذہنی تصور ہے یعنی ارتھ ذہنی تجرید ہے، کوئی ٹھوس واقعاتی چیز نہیں۔ دیکھا جائے تو 'درویہ' کا تصور بہت کچھ سوسئیر کے 'لانگ' کے تصور سے ملتا جاتا ہے، بمقابلہ 'پارول' کے تصور کے۔ مہابھاشیہ میں پتنجلی نے (سوتر V، ۱، ۱۱۹) میں بحث کی ہے کہ 'درویہ' وہ ہے جس کی اصل مختلف تعبیروں کے باوجود قائم رہے۔ 'درویہ' اصل ہے اور تعبیریں بمنزلہ صفات کے اضافی ہیں۔ اضافات و صفات کے انتساب سے اصل میں کوئی نقص یا تغیر واقع نہیں ہوتا۔

یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ ویاکرنیوں کا زبان کی ساخت کے مطالعہ کا انداز زیادہ تر یک زمانی ہے، یعنی جسے سوسئیر SYNCHRONIC کہتا ہے۔ بمقابلہ DIACHRONIC (تاریخی اور ارتقائی) کے۔ یہ نہیں کہ سنسکرت روایت میں زبان کے تاریخی ارتقا اور تغیر و تبدل کے مسائل نہیں اٹھائے گئے لیکن چوں کہ ویاکرنیوں کی زیادہ توجہ زبان کی ساخت کو قائم کرنے اور زبان کا نظام متعین کرنے پر تھی، ان کا رویہ بالعموم یک زمانی (SYNCHRONIC) ہے، تاریخی ارتقائی (DIACHRONIC) نہیں۔ سنسکرت لغت نویسوں نے بھی لفظ کی ابتدا اور اس کی تبدیلیوں کی بحثیں اتنی نہیں اٹھائیں، جتنی لفظوں کے مادوں، اشتقاقات اور تصرفات کی شکلوں اور ان کے رشتوں کو منضبط کرنے پر توجہ کی

ہے۔ گویا قدیم ہندستانی فکر زبان کی اس ساخت کو بیان کرتی ہے، جو وقت کی کسی ایک سطح پر ملتی ہے نہ کہ اس شکل کو جس میں ارتقائی تغیر و تبدل ہوتا رہا ہے۔ پاننی اور پتنجلی زیادہ سائنسی اسی لیے ہیں اور مغرب کی جدید لسانی فکر کو اسی لیے اپیل کرتے ہیں کہ وہ ارتقائے زبان کی قیاسی اور تخیلی نیز غیر سائنسی بحثوں میں نہیں پڑتے بلکہ یک زمانی سائنسی معروضیت سے زبان کی ساخت کا تجزیہ کر کے اسے ضابطہ بند کرتے ہیں۔ ہندستانی روایت میں اس بات کو بھی تسلیم کیا جاتا رہا ہے کہ تاریخی معنی پر وہ معنی مقدم ہے جو رائج ہے اور چلن میں ہے۔ یعنی رواج اور چلن کو مقتدر درجہ دیا گیا ہے۔ پانّنی کہتا ہے کہ سنگیا संज्ञा یعنی موجودہ معنی کو سابقہ معنی پر ترجیح ہے۔ پتنجلی بھی اسی پر زور دیتا ہے کہ ششٹ शिष्ट یعنی پڑھے لکھے لوگ یا فصحا جو بولتے اور سمجھتے ہیں وہی مقتدر ہے۔ کاتیاین اور پتنجلی اکثر و بیشتر متنازع لسانی مسائل میں رائج استعمال سے سند لیتے ہیں۔ زبان کی ساخت کے تجزیے کا یہ وہ رویہ ہے جسے سوسیئر نے سائنسی مطالعہ کے لیے مرجح قرار دیا اس لیے کہ کسی ایسے مواد (CORPUS) سائنسی تجزیے کی بنیاد نہیں رکھی جا سکتی جو غیر معین ہو یا تغیر و تبدل پر مبنی ہو۔ یعنی زبان کی فقط وہ سطح جس پر زبان لمحۂ حاضر میں قائم ہے، سائنسی مطالعے کا جواز رکھتی ہے، باقی ادلتی بدلتی تفصیل کو اس نے تاریخی مطالعہ کے لیے چھوڑ دیا۔

بودھی نظریہ اپوہ अपोह

ہندستانی فکری روایت میں بودھ روایت برہمن روایت کے ساتھ ساتھ ملتی ہے۔ اوپر ہم نے دیکھا کہ برہمن روایت میں فلسفۂ لسان کے نقطۂ نظر سے میمانسا یا کسی بھی دوسرے دبستانِ فکر کی بہ نسبت نیایے ویشیک کی روایت زیادہ جامع ہے، اس لیے کہ نوعیت کے اعتبار سے یہ روایت منطقی ہے۔ بودھی روایت کی خصوصیت یہ ہے کہ اکثر معاملات میں بودھ روایت نیایے روایت سے بھی زیادہ مضبوط اور مدلل ہے، اس لیے کہ بودھ روایت مابعد الطبیعیاتی ماورائیت اور عینیت کے تصور سے کلیتاً آزاد ہے۔ مقدمات بالذات طور پر مقدمات ہیں کسی ماورائی تصور حقیقت سے ماخوذ ہیں نہ اس پر منتج ہوتے ہیں۔ بودھی فکر میں نظریہ اپوہ अपोह جو بودھی تصور حقیقت 'شونیہ' शून्य کا لازمہ ہے، اس نوعیت کا ہے کہ اس کے مضمرات پر جس قدر غور کریں، حیرت ہوتی ہے کہ جن نتائج تک جدید لسانیات ویس

ساختیات ، ردتشکیل بیسویں صدی میں پہنچیں، ان تک بودھی ذہن صدیوں پہلے پہنچ چکا تھا۔ اوپر ہم نے دیکھا کہ میمانسا والے شبد اور ارتھ کے رشتے کو فطری اور نیایے والے اسے رسمی اور رواجی قرار دیتے ہیں، لیکن دونوں کا نقطۂ نظر اصلاً مثبت ہے، یعنی دونوں شبد اور ارتھ کے رشتے کو مثبت مانتے ہیں، اور اس کی جو بھی تاویل کرتے ہیں اثباتیت کے نقطۂ نظر سے کرتے ہیں۔ بودھی فکر اس اعتبار سے ان دونوں برہمن روایتوں سے بہت آگے ہے۔ یہ شبد اور ارتھ کے رشتے کو اس طرح دیکھتی ہی نہیں، بلکہ اسے کلیتاً تفریقی قرار دے کر اس کی منفی تاویل کرتی ہے۔ بعینہٖ یہ وہی رویہ ہے جس پر جدید لسانیات، پس ساختیات اور رد تشکیل قائم ہے۔ بودھی مفکرین کہتے ہیں کہ شبد میں ہرگز کوئی شے، براہِ راست نہیں ہے، اس لیے کہ ارتھ اپنی نوعیت کے اعتبار سے منفی ہے۔ ان کے بقول شبد چوں کہ فقط تصوراتی امیج ہیں جو خالصتاً ذہنی تشکیل یعنی 'وکلپ' ہیں، اس لیے شبد اور شے میں کوئی حقیقی رشتہ نہیں ہو سکتا۔ بودھی مفکر دِن ناگا کا کہنا ہے کہ شبد ایسا وکلپ ہے جس کی خصوصیتِ خاصہ اس کی منفیت ہے، اور اپنے زمرے کے دوسرے تمام عناصر سے اس کا رشتہ تفریقی نوعیت کا ہے۔ شبد 'گو' سے گائے براہِ راست مراد نہیں ہے، بلکہ لا اُن تمام اشیا کے جو گائے نہیں ہیں، یعنی ایسی تمام اشیا کی نفی جو گائے نہیں ہیں۔ دھرم کیرتی کہتا ہے کہ شبد سے معنی کے اثبات کا ادراک اس لیے ہوتا ہے کہ زبان میں ذہنی تصور کی تکرار ہوتی رہتی ہے۔ (جیسا کہ سنیما میں غیر متحرک شاٹ کی تیز رفتار تکرار سے تحرک کا احساس ہوتا ہے)۔ بودھی فکر کا یہ نکتہ خاصا اہم ہے کہ معنی کا اضافی تفرق کثرتِ استعمال کی وجہ سے محسوس نہیں ہوتا جب کہ معنی کا اثبات برابر محسوس ہوتا ہے۔ بودھ منطق کی رو سے پرتیکش प्रत्यक्ष صرف وہ ہے جو حواس کے ذریعے ہمارے علم کا حصہ بنتا ہے۔ لیکن اشیا کے عمومی نام اور ذہنی امیج یا تصور جن کے ذریعے ہمیں خاص اشیا کا علم ہوتا ہے، حواس کا حصہ نہیں ہیں، ذہن کا حصہ ہیں، اس لیے ان کے پرتیکش کو قطعی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ظاہر ہے کہ بودھی فکر کے ان نکات اور سوسیئر کے خیالات اور دریدا کے نظریۂ افتراق (DIFFERANCE) میں حیرت انگیز مطابقت اور مشابہت ہے۔ بودھوں کے یہاں یہ نکتہ بالکل سوسیئر سے ملتا جلتا ہے کہ زبان کے تصوراتی امیج میں (جس کا حامل شبد ہے) اور اشیا میں کوئی لازمی یا فطری رشتہ نہیں ہے، اور ارتھ کا انفراد فقط اس کی تفریقی حوالگی میں ہے۔ شبد کی مثال سے میمانسا اور نیایے والوں نے بھی

بحث کی ہے، اور ویا کرنیوں نے بھی، لیکن بودھوں کی بحث ان سب سے بلیغ ہے، اور انھیں خطوط پر ہے جو سوسئیر ی فکر کی خصوصیت ہیں۔ بودھوں کا کہنا ہے کہ سفید یا کالی گائے فقط اس لیے سفید یا کالی گائے ہے کہ وہ بھوری یا چتکبری یا کسی دوسری طرح کی گائے نہیں ہے۔ شبد کالی یا سفید میں کوئی 'موجودگی' (PRESENCE) اس رنگ کی نہیں ہے۔ معنی خیزی (SIGNIFICATION) کی افتراقیت کا یہ وہی نکتہ ہے جسے دریدا نے سوسئیر سے اخذ کر کے اپنی فکر کے زور سے کیا سے کیا بنا دیا، اور جواب ردتشکیلی فلسفے کی نئی فکری روایت کا نقطۂ آغاز ہے۔ دریدا کی ردتشکیل کا سرچشمہ زبان کی یہی منفی حوالگی اور افتراقیت ہے۔ بودھی مفکرین یہ بھی کہتے ہیں کہ شبد سے جو امیج بنتا ہے وہ سراسر ذہنی اور تصوراتی یعنی غیر اصلی اور غیر حقیقی ہے، لیکن ہم اسے اصل اور حقیقی سمجھتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے بینائی کے ایک خاص طرح کے نقص میں ایک کے بجائے دو چیزیں دکھائی دیتی ہیں۔ ناگارجن نے MADHYAMIKAKARIKA, XXI, 8 میں یہ بحث اٹھائی ہے کہ حقیقت (سچائی، صداقت، معنی) وہ بھی ہے جو واقعاتی ہے، اور وہ بھی ہے جو مطلق ہے یعنی ذہنی امیج یا فارم یا اصل آفاقی روپ جس سے واقعاتی سچائی متشکل ہوتی ہے۔

شونیہ शून्य

شونیہ شونیتا शून्यता بدھ مت کا بنیادی نظریہ ہے۔ شونیہ بہ معنی شونیتا بہ معنی خالی پن، غیر موجود، غیاب۔ بادی النظر میں یہ نظریہ منفی معلوم ہوتا ہے لیکن اپنے منطقی نتائج کے اعتبار سے یہ منفی نہیں بلکہ جدلیاتی نظریہ ہے۔ شونیہ کے تصور کی بنیاد بودھی مفکر ناگارجن (۱۰۰-۲۰۰ء) کے انکاری مباحث سے پڑی، اور رفتہ رفتہ یہ اندازِ نظر بودھی فلسفے کا مرکزی رویہ بن گیا۔ ناگارجن نے مدلل بحث کی ہے کہ تمام علائق اور وجود اور ان کی تمام اقسام جو علائق اور وجود سے پیدا ہوتی ہیں، ان کو جدلیاتی طور پر رد کیا جا سکتا ہے اور باقی جو کچھ بچ رہتا ہے، وہ 'شونیہ' ہے۔ شونیہ ہر طرح کی تعریف اور تعینات سے ورا ہے، اس لیے کہ ہر تعریف تعقید اور تحدید کو راہ دیتی ہے اور شونیہ حقیقت کے جملہ ظواہر کی کنہہ ہے، اس لیے ہر طرح کی تحدید سے وراء الورا ہے۔ حقیقت کا اصل الاصول اگر کچھ ہے تو شونیہ ہے، شونیہ ہی کلی حقیقت ہے، حقیقتِ مطلقہ، یہی تتھتا तथता ہے، اسی کی منزل نروان یا کُلی مطلقیت کی منزل

ہے۔ بدھ مت کے مخالفوں نے شونیہ واد پر سخت سے سخت اعتراض کیے ہیں کہ یہ نراجیت کا فلسفہ ہے، یا یاسیت اور منفیت کی طرف لے جاتا ہے۔ لیکن بودھوں کے نزدیک شونیہ منتہائے دانش ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اس کے بغیر نہ تو گیان ممکن ہے اور نہ گیان کی ترسیل، اور نہ ہی سنسار کی سچائی کو اس کے بغیر جانا جا سکتا ہے۔ اپنی مطلق حیثیت سے شونیہ فطری انسانی وجود میں (جو عارضی وجود ہے) عدم وجودیت کا احساس ہے۔ یہ نفی محض نہیں ہے بلکہ وجود یا وجود کے ہونے سے پرے جو وجود یا وجود کے ہونے کا احساس ہے اس کی نفی کی نفی ہے:

"IT IS NOT MERE NEGATION, BUT A NEGATION OF NEGATION THAT IS AN EXISTENCE-BEING BEYOND EXISTENCE AND BEING. IT IS BEST DEFINED BY NEGATIVES SINCE ALL POSITIVE EXPRESSION NOT ONLY LIMIT BUT POLLUTE THE PURE CONCEPT OF ABSOLUTE SUNYA"

(WALKER, P. 435)

شونیہ کے اس تصور کو منفی طور پر ہی سمجھایا جا سکتا ہے کیوں کہ تمام مثبت پیرایے نہ صرف شونیہ کو محدود کر دیتے ہیں بلکہ اس کی مطلقیت کو خالص نہیں رہنے دیتے۔

بودھی مفکرین نے واضح کیا ہے کہ ہندو فکر میں اگرچہ شونیہ کا تصور اتنا ہمہ گیر نہیں ہے، لیکن ہندو فکر میں بھی متعدد مقامات پر جہاں مطلقیت یا غیر وجود پر زور دینا مقصود ہے، شونیہ سے کام لیا گیا ہے۔ اپنشدوں میں جب برہمہ یعنی مصدرِ ہستی کی تعریف کی بحث اٹھائی گئی ہے کہ برہمہ کیا ہے، اور جب ایک کے بعد ایک سب تعریفیں ساقط ہو جاتی ہیں تو 'نیتی' 'نیتی' नेति नेति کہا گیا ہے یعنی برہمہ یہ بھی نہیں ہے، وہ بھی نہیں ہے۔ برہمہ نرگن ہے یعنی گن (صفات) سے بری ہے۔ وہ امورتی अमूर्ति ہے یعنی جس کی مورت ممکن نہیں ہے، وہ ناقابلِ بیان ہے، ناقابلِ تصور ہے، اس کی گہرائی کو پایا نہیں جا سکتا، اس کی وسعت کو ناپا نہیں جا سکتا، وغیرہ کسی بھی مثبت پیرایے میں برہمہ کی تعریف کرنے کی کوشش کی جائے تو تصور محدود ہو کر رہ جاتا ہے یا ذات تعینات کا شکار ہو جاتی ہے۔

یہ بحث بھی اٹھائی گئی ہے کہ کرم کے تصور کی رو سے سنسار ان دیکھی یا نظر نہ آنے

والی ادرشیہ अदृश्य قوتوں کی آماجگاہ ہے اور پرش انھیں ادرشیہ قوتوں کے سایے میں اپنا کرم کرتا ہے، خواہ ہمیں اس کا علم ہو یا نہ ہو، انھیں ان دیکھی قوتوں کی اعلیٰ سطح پر ہم اپنے اعمال کی سزا یا جزا پاتے ہیں جو اکثر ہمیں نظر نہیں آتیں۔ مثال کے طور پر یگیہ یا قربانی کے اثرات ادرشیہ ہیں، وہ نظر نہیں آتے لیکن اصلیت رکھتے ہیں، اس لیے زندگی ان اعمال (کرم) کے سانچے میں ڈھلتی ہے۔ تجربی حقیقی زندگی کے دکھائی نہ دینے والے عوامل کو بھی ادرشیہ کہا گیا ہے۔

شونیہ کی رو سے 'خاموشی' ایک زبردست حرکیاتی تصور ہے، آواز سے کہیں زیادہ طاقت ور اور اصوات اور معانی کے ان گنت امکانات سے بھرپور گہرے رہسیہ रहस्य (بھید) یا انسانی مقدر کے گہرے رازوں کو ظاہر کرنے کے لیے شونیہ یعنی 'خاموش' سے بہتر پیرایہ ممکن نہیں۔ آواز کی اعلیٰ سے اعلیٰ قسم یعنی شبد خاموشی ہی کی ایک فارم ہے۔ خاموش منتر یا خاموش جاپ یعنی ذکرِ خفی گنگنائے جانے والے یا پڑھے جانے والے جاپ (ذکرِ جلی) سے بہتر ہے۔ ساز سے جو آواز نکلتی ہے بیشک وہ جمالیاتی مسرت کو راہ دیتی ہے لیکن جو آواز سنائی نہیں دیتی وہ لامحدود کی نوید ہے۔ یوگی اور رشی اپنے ذہنوں کو آواز کے پردے میں اس نہ سنی جانے والی آواز پر مرکوز کرتے ہیں جو خاموشی کے بطن سے پھوٹتی ہے اور لامحدود مطلقیت اور اتھاہ آزادی کا احساس دلاتی ہے۔ (غالب نے آگہی کی دامِ شنیدن بچھانے پر جو چوٹ کی ہے وہ بلا وجہ نہیں)۔

بودھی فلسفیوں نے شونیہ کا جو اطلاق معنیات پر کیا ہے وہ ساختیات و پس ساختیات کے نقطۂ نظر سے دلچسپ بھی ہے اور حیرت انگیز بھی۔ امکان ہے کہ زبان کی افتراقیت کا نکتہ سوسیئر نے بودھوں ہی سے اخذ کیا ہو۔ اپوہ کا مطلب ہی ہے انکار کرنا، مستثنیٰ کرنا، جس کی رو سے کوئی لفظ، اظہار یا تصور کسی بھی معنی کو صرف اسی قدر ظاہر کرتا ہے جس قدر وہ اپنے معنی میں غیر معنی کی تفریق سے قائم ہوتا ہے۔ یعنی گائے سے مراد وہ تصور ہے جو غیر گائے نہیں ہے۔ غرض حقیقت کا ادراک شبد کی تفریقی رشتوں کی نوعیت سے ہوتا ہے، یا کسی بھی چیز کے وجود کا تصور اس کے عدم وجود سے مرتب ہوتا ہے، بالکل جس طرح سنسار غیر سنسار سے وجود میں آیا، یا جس طرح ہر تصور پر اس کا غیر تصور یا غیاب سبقت رکھتا ہے، اس لیے کہ ہر تصور اپنے غیر تصور یا غیاب سے وجود پکڑتا ہے۔ گائے کے یا کسی بھی تصور تک

پہنچنے سے پہلے منطقی طور پر یا فلسفیانہ طور پر یا تجرباتی طور پر یعنی تینوں طرح غیر گاۓ یا جو بھی تصور ہو، اس کے غیر تصور تک پہنچنا اور اس کو سمجھنا از بس ضروری ہے۔ اس کے بغیر ذہنِ انسانی ادراکِ معنی کی راہ میں آگے بڑھنا تو درکنار پہلا قدم بھی نہیں اٹھا سکتا۔

ناگارجن کی پیدائش آندھرا جنوبی ہند میں ہوئی اور منطق اور جدلیات میں مہارت اس نے مشرقی ہمالیہ کی پہاڑیوں میں ناگاؤں کی سرزمین میں حاصل کی۔ کہا جاتا ہے کہ اس نے گیان مہاتما بدھ کے دو شیشوں سے لیا اور اپنے فکر و فلسفے سے مہایان بدھ مت میں مادھیہ دمک سلسلے کی بنیاد ڈالی۔ بدھ مت کے پیروکار ناگارجن کو اپنا سب سے بڑا مفکر اور منطقی مانتے ہیں۔ اس کا زمانہ ۱۰۰ سے ۲۰۰ بعد مسیح بتایا جاتا ہے۔ ناگارجن کا کہنا ہے اگرچہ سنسار ٹھوس دکھائی دیتا ہے لیکن سچائی کی اعلیٰ تعبیر کی رو سے یہ بے اصل ہے، یہ اسباب و علل کی نتیجے سے ظہور پذیر ہوتا ہے اور سو بھاو स्वभाव نہیں رکھتا یعنی آزادانہ اپنا فکری وجود نہیں رکھتا۔ وہ شعورِ انفرادی بھی جس کے ذریعے اس کے غیر اصل ہونے کا احساس ہوتا ہے، اسی غیر اصل کُل کا ایک جُز ہے، اس لیے وہ بھی غیر اصل ہے۔ چنانچہ غیر اصل کے ذریعے اصلیت کو جاننا اور سمجھنا ممکن ہے۔ نہ اس کا اقرار کیا جا سکتا ہے نہ اس کا انکار کیا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تمام مابعد الطبیعیاتی سوالوں کا جواب بُدھ نے 'خاموشی'، 'شونیہ' سے دیا ہے۔ اِس انتہا یا اُس انتہا سے بچنے اور بیچ کی راہ اختیار کرنے کی وجہ بھی یہی ہے۔ تاہم تنبیہہ کی گئی ہے کہ بیچ کا تصور بھی اضافی اور اعتباری ہے کیوں کہ قطعیت سے نہیں کہا جا سکتا کہ (۱) یہ وجود رکھتا ہے (۲) وجود نہیں رکھتا (۳) یہ دونوں صورتیں ممکن ہیں (۴) یہ دونوں صورتیں ناممکن ہیں۔ غرض ایک مطلق 'خالی پن' ہے 'شونیہ' جس میں انفراد، اقرار، شناخت، کسی چیز کا قطعی اثبات منطقی طور پر ممکن نہیں تفصیل کے لیے دیکھیے:

THE STCHERABATSKY, <u>BUDDHIST LOGIC</u>, BIBLIOTHECA BUDDHICA 26 (LENINGRAD, 1930).

بودھی فکر سے مطابقتوں کے سلسلے میں پروفیسر فرتھ کا پچپن برس پہلے کا یہ جملہ بڑی اہمیت کا حامل ہے:

> "IT IS JUST POSSIBLE THAT HE (SAUSSURE) HAD LEARNED SOMETHING OF INDIAN PHILOSOPHY". (J.R.FIRTH, 'TECHNIQUE OF SEMANTICS' <u>TRANSLATION OF THE PHILOLOGICAL SOCIETY,</u>

LONDON, 1935, IN INDIAN THEORIES OF MEANING

(IOC. CIT) P. 86)

رابرٹ میگلیولا کی کتاب:

DERRIDA ON THE MEND (PURDUE 1984)

چند برس پہلے شائع ہوئی ہے۔ اس نے پورا تیسرا باب اسی بحث پر وقف کیا ہے کہ دریدا کی ردتشکیل فکر اور ناگارجن کے شونیتا میں گہرا رشتہ ہے:

"NOTICE THAT EVEN THE NAME AND CONCEPT OF SUNYATA ARE 'PROVISIONAL' I.E. 'CROSSED-OUT'. SUNYATA, LIKE DERRIDEAN DIFFERANCE, SHOULD NOT BE HYPOSTATIZED AND CANNOT BE FARMED BY RATIOCINATION. REMARK AS WELL THAT SUNYATA IS THE 'MIDDLE PATH'. CLEARY, NAGARJUNA MEANS MIDDLE IN THE SENSE OF THE DERRIDEAN BETWEEN, TRACKING ITS 'AND/OR' (ABSOLUTE CONSTITUTION AND ABSOLUTE NEGATION) BETWEEN THE CONVENTIONAL 'AND/OR' PROPOSED BY ENTITATIVE THEORY. SUNYATA IS NOT VOIDNESS BUT DEVOIDNESS:
"WHATEVER IS IN CORRESPONDENCE WITH SUNYATA ALL IS IN CORRESPONDENCE (I.E. POSSIBLE). AGAIN WHATEVER IS NOT IN CORRESPONDENCE WITH SUNYATA, ALL IS NOT IN CORRESPONDENCE. (INADA ADDS THE NOTE: 'THE MEANING CONVEYED HERE IS THAT SUNYATA IS THE BASIC OF AL'. EXISTENCE. THUS, WITHOUT IT, NOTHING IS POSSIBLE'. P. 14, & 147)."
KENNETH K. INADA, NAGARJUN : A TRANSLATION OF HIS MULAMADHYAMAKAKARIKA WITH AN INTRODUCTORY ESSAY.
(TOKYO : HOKUSEIDO 1970).

MEGLIOLA. P. 116. & 205

مزید یہ کہ بودھ روایت میں ارتھ اثبات نہیں رکھتا اس لیے کہ یہ لمحاتی ہے، فقط شے جو خود سولکشن، स्वलक्षण ہے، حقیقی ہے۔ ارتھ چوں کہ وکلپ विकल्प یعنی محض ذہنی

تشکیل ہے، معروضی حقیقت نہیں ہوسکتا۔ یہ اصلاً منفی ہے کیوں کہ یہ بالذات اپنا انفراد قائم نہیں کرسکتا، اور فقط دوسرے عناصر کے استثنا سے کارگر ہوتا ہے۔ پس ارتھ کو اس کی منفیت کی بنا پر ہی پہچانا جاسکتا ہے یعنی متعلقہ دوسرے تمام عناصر سے تفریقی تخصیص کی بنا پر۔ بودھ روایت میں اسے 'انیاپوہ' अन्यापोह کہا گیا ہے۔ ارتھ کے منفی تفاعل کے نظریے سے دِن ناگا نے پرمان سُچیہ کے پانچویں باب میں بحث کی ہے۔ کُنجنی راجا کا بیان ہے کہ اس سلسلے کے کچھ متن جو محفوظ رہ سکے ہیں، تبتی زبان میں ہیں جن کا تفصیلی تعارف STCHERBATSKY نے کرایا ہے (ص ۸۲) دھرم کیرتی کے یہاں بھی نظریہ اپوہ کی گونج ملتی ہے لیکن زیادہ تر متن ضائع ہو گئے ہیں۔ البتہ بودھوں کے نظریۂ زبان کی مخالفت میں وامن، کمارل بھٹ اور دیگر برہمن مفکرین نے جو کچھ لکھا ہے اس میں 'انیاپوہ' کی بحث بھی اٹھائی گئی ہے۔ واضح رہے کہ دِن ناگا کا نظریہ 'اپوہ' چوں کہ منطقی طور پر ارتھ کے اثبات کی نفی کرتا ہے برہمن روایت کا اس کی مخالفت کرنا آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے۔

نظریہ اپوہ کی تائید میں جو دلائل دیے گئے ہیں، مختصراً وہ یوں ہیں:

(۱) اگر شبد गाऊ سے مراد ہر طرح کی گائے ہے کالی، بھوری، سفید، چتکبری وغیرہ تو یہ صرف 'غیر گائے'' کی نفی سے ممکن ہے، کیوں کہ ہر گائے الگ طرح کی ہے۔ اس جنس میں جسے گائے کہا جاتا ہے، وجہ اشتراک اس کا 'غیر گائے' نہ ہونا ہے۔ پس لفظ گائے براہِ راست کسی ٹھوس معروض کو ظاہر نہیں کرتا، بلکہ اس کے معنی 'غیر گائے' کی تفریق پر قائم ہیں۔

(۲) کوئی شے بیک وقت موجود اور غیر موجود نہیں ہوسکتی۔ شبد गाऊ کے ساتھ 'نہیں ہے' اور 'ہے' دونوں جوڑے جاسکتے ہیں۔ لیکن لفظ گائے میں 'گائے پن' نہیں ہے، جب کہ لفظ گائے سے ٹھوس معروض مراد لیا جاتا ہے۔ پس مشترک عنصر نوعیت کے اعتبار سے منفی ہی ہوسکتا ہے، یعنی معنی دوسرے تمام معنی کی تفریق ہی سے قائم ہوسکتا ہے۔

(۳) شبد کے معنی اس کے انفراد اور امتیاز سے قائم ہوتے ہیں۔ اگر اشیا کا ادراک دوسری تمام متعلقہ اشیا کے استثنا سے جڑا ہوا نہ ہوتا تو جب کسی سے گائے باندھنے کو کہا جاتا، وہ گائے کے بجائے کچھ اور باندھ دیتا۔ اس لیے کہ دوسری

اشیا سے تفرق قائم نہ ہوسکتا۔

(۴) دِن ناگا یہ بھی کہتا ہے کہ جب ہم 'نیلا کنول' سے نیلا کنول مراد لیتے ہیں تو شبد 'نیلا' کا تفاعل ایسے تمام کنولوں کی نفی پر مبنی ہے جو کنول نہیں ہیں۔ غرض 'نیلا کنول' کے معنی 'غیر نیلا' اور 'غیر کنول' دونوں کے تفرق پر مبنی ہیں۔ ان دلائل پر تبصرہ کرتے ہوئے تقریباً چالیس سال پہلے کنجنی راجا نے جو کچھ لکھا تھا، وہ آج بھی غور طلب ہے۔ اس کے الفاظ ہیں:

"IN RECENT TIMES DE SAUSSURE HAS ADVANCED A SIMILAR LINGUISTIC THEORY IN HIS COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE. HE SAYS THAT IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES, WITHOUT POSITIVE TERMS DANS LA LANGUE IL N,Y A QUE DES DIFFERENCES..... SANS TERMES POSITIFS). THOUGH WE SAY THAT MEANINGS CORRESPOND TO CONCEPTS, WE HAVE TO UNDERSTAND THAT THESE CONCEPTS ARE NOT POSITIVE IN THEIR CONTENT. BUT ONLY DIFFERNENTIAL... THIS IDEA IS SIMILAR TO THE BUDDHISTIC (APOHA) THEORY ACCORDING TO WHICH THE IMPORT OF SENTENCE IS POSITIVE, EVEN THOUGH THE MEANINGS OF THE INDIVIDUAL WORDS, TAKEN SEPARATELY, ARE NEGATIVE."
(INDIAN THEORIES OF MEANING, P. 85-86)

بودھی نظریہ اپوہ اور سوسیری فکر میں مطابقت اور مشابہت کی یہ دریافت خاصی اہم ہے، بالخصوص دریدا کے نظریۂ افتراقیت اور ردتشکیل کے سامنے آنے کے بعد جن کی بنیاد ہی زبان کے تفریقی رشتوں پر ہے، اس مشابہت اور مطابقت کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ اس سلسلے میں آخری بات یہ ہے کہ ویدانتیوں اور ویاکرنیوں کے حملوں کے جواب میں بودھی شانتا کشت اور رتنا کیرتی (مصنف اپوہاسدّھی) نے جو دفاعی وضاحت پیش کی اس کی مرکزی دلیل یہ ہے کہ زبان کے تفاعل کی نوعیت اگرچہ منفی ہے لیکن زبان سے جو کچھ مراد لیا جاتا ہے وہ مثبت اس لیے ہوتا ہے کہ زبان بیک وقت منفی تفاعل بھی رکھتی ہے اور مثبت تفاعل بھی۔ منفی دوسرے ہم رشتہ عناصر کے تفرق سے، اور مثبت معروض کے

بالواسطہ مظہر ہونے کی وجہ سے اس بارے میں متاخرین بودھوں نے نہایت عمدہ بحث اٹھائی ہے کہ معنی خیزی کا عمل دراصل دوہرا عمل ہے، اور یہ دوہرا عمل وقت کے ایک ہی محور پر یعنی قطعی طور پر بیک وقت ہوتا ہے۔ مثبت معنی فوری طور پر سامنے آ جاتے ہیں اور غائب معنی تصوراتی طور پر کارگر رہتے ہیں، یعنی وہ عناصر جن کی نفی سے معنی کا اثبات قائم ہوتا ہے، ان کا تصور غیاب میں کارگر رہتا ہے۔ یہ بالکل وہی نکتہ ہے جو نظریۂ افتراق (DIFFERA-NCE) کے ضمن میں دریدا بار بار اٹھاتا ہے کہ معنی 'تفرق' سے بھی قائم ہوتا ہے اور 'التوا' میں بھی رہتا ہے، اور غیر معنی غیاب میں ہوتے ہوئے بھی اپنی جھلک TRACE رکھتا ہے۔ دریدا کا سارا زور اسی بات پر ہے کہ غیر معنی کبھی القط نہیں ہوتا، وہ زبان کے تفاعل کا ناگزیر حصہ ہے، اور معمولہ یا متعینہ یا رسمی معنی کو بے دخل کرنے کے لیے غیر معنی ہر وقت مضطرب رہتا ہے۔ شانتارکشت کہتا ہے کہ حاضر معنی جس کو مثبت سمجھا جاتا ہے منفی ہے، کیوں کہ یکتا (UNIQUE) ہے، یوں بودھی فکر کی رو سے بھی حاضر معنی کے ساتھ غائب معنی کا تفاعل کبھی ختم نہیں ہوتا۔ دریدا بھی یہی بات کہتا ہے، دونوں کا فرق صرف پیرایۂ بیان کا فرق ہے۔

असम्भवो विधेरूक्तस्सामान्यादेर असम्भवात् ।

शब्दानांच विकल्पाना वस्तुतोऽविषयत्वत: ।।

DUE TO NON-EXISTENCE AND ABSENCE OF OBJECTIVE PHENO-MENON, IN FACT THE GENERAL INJUNCTION OF THE WORDS AND THEIR ALTERNATES HAS BEEN SAID TO BE IMPOSSIBLE.

एकोऽनवयवश शब्द:

THE WORD IS ONE WITHOUT PARTS.

بھرتری ہری

نظریۂ سپھوٹ स्फोट

بھرتر ہری کے نظریۂ سپھوٹ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ معنیات کے میدان میں دنیا کو یہ ہندوستان کی اہم ترین دین ہے۔ اس کی رو سے واکیہ (کلمہ) محض الگ الگ اصوات یا الفاظ کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک واحدہ ہے جس سے بیک وقت معنی کا انعکاس ہوتا ہے۔ بھرتری ہری اصوات یا الفاظ کے واحدے کو جس سے فوری طور پر معنی پھوٹتا ہے 'سپھوٹ' सफोट قرار دیتا ہے۔ یعنی لسانی تکلم میں آوازیں محض واسطہ ہیں جن کے ذریعے علامیہ وضع ہوتا ہے اور یہ علامیہ معنی کا حامل ہے۔ بقول بھرتری ہری یہ واحدہ ناقابلِ تقسیم ہے اور فی نفسہٖ اس میں کوئی زمانی تدریجیت نہیں۔ اعضائے تکلم سے خارج ہونے والی اصوات بے شک زمانی تدریجیت رکھتی ہیں، یعنی اصوات وقت کے محور پر یکے بعد دیگرے ایک خاص ترتیب سے وقوع پذیر ہوتی ہیں لیکن معنی کا اخراج بیک وقت یعنی فوری طور پر ہوتا ہے، بالکل جیسے بجلی کوندنے کا عمل ہو۔ لفظ स्फोट مادہ स्फुट سے ہے یعنی پھوٹ نکلنا۔ گویا لسانی مفہوم کے اعتبار سے سپھوٹ وشبد یا واکیہ ہے جس سے معنی پھوٹ نکلے یا چمک اٹھے۔ پروفیسر برو کا کہنا ہے کہ سنسکرت شعریات میں سپھوٹ جدید لسانیات کی اصطلاح SIGN کا بدل ہے، اس معنی میں جس معنی میں SIGN کی اصطلاح سوسیئر کے یہاں آئی ہے اور جس کی معنیاتی وحدت کو دریدا نے چلنج کیا ہے۔

بھرتری ہری کا زمانہ پانِنی اور پتنجلی کے بعد کا ہے (۴۵۰ عیسوی) پتنجلی کے یہاں لفظ سپھوٹ کا ذکر ملتا ہے، لیکن معنیات کے نظریے کے طور پر سپھوٹ کو سب سے پہلے بھرتری ہری نے اپنی کتاب واکیہ پدیہ میں پیش کیا۔

بھرتری ہری نے 'وینجنا' کی بنا پر وانی یا واکیہ کے چار درجے قرار دیے ہیں:

۱	پَرا	परा
۲	پشینتی	पश्यन्ती
۳	مدھیما	मध्यया
۴	ویکھری	वैखरी

بھرتری ہری نے اصلاً تین کا ذکر کیا تھا، سوم آنند نے شودرشٹی میں 'پرا' کا اضافہ

کیا اور اسے زبان کی 'سوکشم' یعنی اعلیٰ ترین سطح کہا ہے۔

بھرتری ہری کا قول ہے کہ اصوات اور معنی چوں کہ تکلمی عمل کے دو جڑواں پہلو ہیں، اس لیے شبد کو ایک غیر منقسم واحدے کے طور پر لیا جا سکتا ہے:

(واکیہ پدیہ II، ۱)

एकोऽनवयवश शब्द

نیز یہ کہ معنی کی نوعیت کوندے کے لپکنے کی سی ہے جسے وہ प्रतिभा کہتا ہے خواہ وہ شبد ہو یا شبدوں کا مجموعہ شبد ذہنی تجرید ہیں، واکیہ معنی کو 'موجود' بناتا ہے۔ واکیہ اس دیوتا کی طرح ہے جو اندر کی طرف بھی دیکھ سکتا ہے اور باہر کی طرف بھی۔ 'دھونی' واکیہ کا باہری روپ ہے، اور 'ارتھ' واکیہ کا اندرونی روپ ہے۔ واکیہ کی خارجی ساخت جو منقسم ہے اصوات سے گندھی ہوئی ہے، प्राकृत घ्वनि جب کہ داخلی ساخت معنی کی شعاع ہے، تجلی ریز اور اول و آخر ایک وحدت یہاں یہ یاد دلانا مناسب ہوگا کہ بخلاف بھرتری ہری کے پانی زبان کی فارم اور مواد کی ثنویت کی بات کرتا ہے جسے سوسئیر SIGNIFIER اور SIGNIFIED کہہ کر کاغذ کی دو طرفوں کے مماثل قرار دیتا ہے اور ان میں وحدت کا ٹانکا لگا دیتا ہے۔

स्वम् रूपम् शब्दस्याशब्दसंज्ञा

'شبد جو اصطلاح نہیں ہے اپنی فارم خود ہے' (پانی I، ۱، ۶۸) یعنی شبد اپنی فارم کو بھی ظاہر کرتا ہے اور اپنے معنی کو بھی۔ بھرتری ہری نے اس ثنویت کو سوسئیر کی طرح ایک وحدت میں پرو دیا۔ وہ بار بار کہتا ہے کہ لفظ دوہری طاقت رکھتا ہے، وہ فارم یعنی ذہنی تجرید بھی ہے، اور اس ذہنی تجرید کے معروض یعنی معنی کا مظہر بھی، بالکل روشنی یا شعور کی طرح، جیسے روشنی اپنے آپ کو بھی ظاہر کرتی ہے اور دیگر اشیا کو بھی۔ اس طرح شعور خود اپنا شعور بھی رکھتا ہے اور دیگر اشیا کو بھی۔ بعینہٖ واکیہ اپنی فارم کو بھی قائم کرتا ہے اور پھوٹ کو بھی۔

بھرتری ہری نے تکلم کے تین درجات قائم کیے ہیں۔ واکیہ پدیہ میں اس نے وضاحت کی ہے کہ پہلی منزل वैकृत घ्वनि ہے، یعنی صوتیاتی منزل جہاں صوتیاتی (PHONOLOGICAL) فارم سے واکیہ کی پہچان ہوتی ہے؛ یعنی جہاں اصوات کا چھوٹا موٹا فرق (PAROLE) زائل ہو جاتا ہے، اور صوتیاتی تجریدی نظام (LANGUE) کی بنا پر واکیہ کا انفراد قائم ہو جاتا ہے۔ نیز یہ کہ اگر پہلی منزل مخاطب سے متعلق ہے یعنی صوتی

(PHONETIC) ہے، تو دوسری منزل مخاطب سے متعلق ہے یعنی سمعی (ACOUS-TIC) کہی جاسکتی ہے۔ ان دونوں سطحوں کے بعد سپھوٹ واکیہ کی تیسری اور سب سے ارفع سطح ہے یعنی جہاں لسانی نشان (SIGN) صوت و حرف سے اوپر اٹھ جاتا ہے اور بجلی کے سے عمل سے معنی کا واحدہ بن کر لپکتا ہے، گویا اس منزل پر پہنچتے ہی معنی پھوٹ نکلتا ہے یا چمک اٹھتا ہے۔ یعنی سپھوٹ کے تصور کے ذریعے بھرتری ہری شبد اور ارتھ میں وحدت پیدا کر کے اس وحدت کو 'سپھوٹ' سے سر بمہر کر دیتا ہے۔ لفظ و معنی کی ثنویت فلسفۂ لسان کا پریشان کن مسئلہ رہی ہے۔ بھرتری ہری کا کمال یہ ہے کہ سنسکرت شعریات کے ماہرین اور ویاکرنیوں اور میمانسا، نیایے ویشیشک وغیرہ دبستانوں کے فلسفیوں میں وہ واحد شخص ہے جس نے زبان کی ثنویت میں وحدت کی راہ نکال لی۔ بھرتری ہری سے پہلے ہندوستانی فلسفۂ لسان لفظ کی صرفی و نحوی بحثوں میں گرفتار تھا، یا لغوی معنی کا محتاج تھا، بھرتری ہری نے زبان کی کارکردگی کو ضابطہ بند کر کے اسے وحدت عطا کی۔ مغرب میں یہ کارنامہ صدیوں کے بعد سوسئیر نے جدید لسانیات میں یوں سرانجام دیا کہ اس نے SIGNIFIER اور SIGNIFIED کی افتراقیت کو تسلیم تو کیا، لیکن اس کے انتشار پر قابو پانے کے لیے ان دونوں کا کاغذ کی دو طرفوں سے مماثل قرار دے کر ان کے وحدانی مجموعے کو 'نشان' SIGN قرار دیا۔ ساختیات میں ادب کے کلی نظام کی جستجو کا سفر وحدانیت کے اسی تصور سے پیدا ہوا ہے۔ لیکن بعد میں دریدا نے اپنے باریک منطقی استدلال سے اس جوڑ کا ٹانکا کھول دیا اور اس پر زور دیا کہ زبان کا اصل جوہر اس کی افتراقیت ہی ہے۔ ساختیات اور پس ساختیات میں جو ارتقائی رشتہ ہے اس کی تہہ میں زبان کی وحدانیت اور افتراقیت کے انھیں تصورات کی کش مکش ہے۔ بہر حال بھرتری ہری کے نظریۂ سپھوٹ اور سوسئیر کے نظریۂ نشان میں جو مطابقت اور متوازیت ہے وہ ظاہر ہے۔

نظریۂ دھونی ध्वनि

نظریۂ سپھوٹ کے بعد نظریۂ 'دھونی' کی بحث ناگزیر ہے۔ ان دونوں میں گہرا رشتہ ہے۔ بھرتری ہری نے یہ ثابت کر دیا تھا کہ واکیہ کے معنی کا مدار کلیت پر ہے اور واکیہ کے معنی الگ الگ لفظوں کے معنی سے مختلف بھی ہو سکتے ہیں، اور ان سے زیادہ بھی

آنندوردھن نے اس خیال کو مزید وسعت دی۔ آنندوردھن کا سروکار چوں کہ نفسِ معنی سے زیادہ کاویہ کی جمالیاتی تحسین سے تھا، اس نے شعری معنی کے اثر پر توجہ مرکوز کی اور 'دھونی' کا نظریہ پیش کیا۔ اس کی تصنیف کا نام دھونیالوک ہے۔ وہ بھرتری ہری کے سپھوٹ اصول سے استفادے کا برملا اعتراف کرتا ہے۔ آنندوردھن کا کمال یہ ہے کہ نویں صدی تک سنسکرت ویاکرن، فلسفے اور شعریات کی جو روایت تھی، اس نے اس سب پر نظر رکھی اور بھرت کے ناٹیہ شاستر سے بھرتری ہری کے واکیہ پدیہ تک روایت کے باہم دگر متضاد عناصر میں ارتباط پیدا کیا اور ادبی جمالیات کا ایک مکمل اور ہمہ جہتی نظریہ پیش کیا۔ بے شک ناٹیہ شاستر اور نظریہ رس سنسکرت جمالیات کا اساسی نظریہ ہے لیکن ناٹیہ شاستر کی جمالیات بنیادی طور پر اسٹیج ڈرامے یعنی ناٹک کے لیے ہے۔ بھرت اور نظریہ رس کے شارحین کا زمانہ سنسکرت ناٹیہ کا عہدِ زریں تھا۔ گپتاؤں کی بعد چھٹی صدی تک سنسکرت ڈراما زوال کا شکار ہو گیا، یا جو ڈرامے لکھے بھی گئے وہ اسٹیج ڈرامے کم اور ادبی ڈرامے زیادہ تھے۔ یوں گپتاؤں کے عہد میں کاویہ کو بتدریج فروغ ہوا، اور سنسکرت کاویہ (شاعری) کے فروغ کی یہ صورتِ حال نئی شعری جمالیات کا تقاضا کرنے لگی۔ شعری جمالیات کی اس ضرورت کو بالآخر آنندوردھن کے دھونیالوک نے پورا کیا۔ یعنی پہلے سے چلی آرہے نظریہ رس (جو ناٹک کے لیے وضع ہوا تھا) اس کا اطلاق آنندوردھن نے باقاعدہ شاعری یعنی 'کاویہ' پر کیا اور سپھوٹ کی آمیزش سے اسے شعری جمالیات کے ایک نئے نظریے 'دھونی' کی شکل دے دی۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ آنندوردھن کے زمانے میں اور فوراً بعد 'دھونی' کو نظر انداز کیا گیا اور اس کی مخالفت بھی کی گئی۔ لیکن ابھنو گپتا نے لوچن اور ابھنو بھارتی جیسی اعلیٰ پایے کی تصانیف لکھ کر دھونی کے مباحث کا نہ صرف دفاع کیا بلکہ ان کو مزید استحکام بخشا۔ اس کے بعد ہندوستانی ادبی روایت میں دھونی کو برابر مرکزیت حاصل رہی۔

آنندوردھن ارتھ کے پہلے سے چلے آرہے دُمروں ابھدھا اور لکشن کو رد نہیں کرتا، بلکہ ان دونوں کو قبول کرتے ہوئے وہ زبان کی تیسری صلاحیت کی طرف توجہ دلاتا ہے کہ زبان میں لغوی معنی سے بالکل ہٹ کر معنی دینے کی صلاحیت ہے۔ زبان کی یہ اشاریاتی یا رمزیہ طاقت 'ویجنا' व्यंजना ہے۔ سنسکرت روایت کی رو سے ابھدھا (فطری رحقیقی معنی) اور لکشن (استعاراتی معنی) دونوں اصل معنی ہیں۔ اور ویجنا وہ معنی ہے جو اصل لغوی معنی

سے ہٹ کر ہے اور اس میں جذبے کی آمیزش موجود ہے۔ یعنی زبان کی وہ رمزیہ صلاحیت جو جذبہ جگاتی ہے اور لطف واثر، کیف وکم یا تاثیر پیدا کرتی ہے۔ یہ وہی بات ہے جو برٹنڈ رسل نے کہی تھی کہ موسیقی ایک طرح کی زبان ہے جس میں جذبے کو خبر یا اطلاع (INFORMATION) سے الگ کیا جا سکتا ہے۔ بھرتری ہری نے سپھوٹ سے پہلے پراکرت دھونی اور وَیکرت دھونی کی منزلیں قرار دی تھیں لیکن آنند وردھن کا مسئلہ چوں کہ زبان یا شعریات نہیں، بلکہ جمالیات ہے، وہ ان فروع کو نہیں چھیڑتا، بلکہ سیدھے وینجنا کے ذریعے دھونی کی بحث اٹھاتا ہے۔

'دھونی' سے آنند وردھن کی مراد شعری اشاریت یا شعری تاثیر یا جمالیاتی کیف ہیں۔ آنند وردھن خود کہتا ہے کہ اس نے لفظ دھونی ویاکرنیوں سے لیا ہے جہاں اس سے مراد اصوات ہیں، یعنی جس طرح صوتی دھونی سے سپھوٹ یعنی لسانی نشان ابھرتا ہے، بالکل اسی طرح ایک اچھے واکیہ یا شعر کی اصوات اور معنی سے ایک جمالیاتی کیفیت (دھونی) ابھرتی ہے جو لغوی معنی سے ارفع و بلند تر ہے۔ 'دھونی' شاعری کی جان ہے۔ کاویہ ویاکرنی اوصاف اور النکاروں سے بھلے ہی مزین ہو، چھند کے اعتبار سے بھی بے عیب ہو، اگر اس میں دھونی (جمالیاتی اثر) نہیں تو وہ بے جان ہے۔ اگر دھونی سے مراد اشاریت یا رمزیت لیں تو یہ اشاریتِ محض یا رمزیتِ محض نہیں ہوگی بلکہ وہ اشاریت یا رمزیت جو جمالیاتی کیف یا لطف و تاثیر کی حامل ہو۔ آنند وردھن وضاحت کرتا ہے کہ اثر اصوات سے بھی پیدا ہوتا ہے اور لغوی معنی سے بھی، لیکن دھونی ان سے بلند تر ہے، بلکہ جس طرح کسی حسین دوشیزہ کا حسن و جمال اس کے اعضا کی دلکشی سے بھی عبارت ہوتا ہے اور اس سے ورا بھی، اسی طرح شعری جمالیاتی کیف بھی لغوی معنی سے ماورا اور بلند ہوتا ہے۔ یہ کاویہ کے اجزا سے نہیں، پورے واکیہ یا کاویہ سے مرتب ہوتا ہے۔ آنند وردھن کہتا ہے یہ ان لوگوں کی دسترس سے باہر ہے جن کا علم محض ویاکرن لغات یا چھندوں کی تکنیکی معلومات کا غلام ہے۔ دھونی سے لطف اندوز ہونے کے لیے اور اس کے اثر کو روح کی گہرائیوں میں محسوس کرنے کے لیے صاحبِ ذوق ہونا شرط ہے ورنہ دھونی تک رسائی نہ ہوگی۔ جوہر کی قدر فقط جوہری جانتا ہے۔ دھونی شاعری کا جوہر ہے۔ اس کی پہچان وہی کر سکتا ہے جس کا شعری ذوق رچا ہوا اور بالیدہ ہو۔ دھونی خیال میں بھی ہو سکتی ہے، جذبے میں بھی اور شعری صنعت میں

بھی۔ آنندوردھن ایسے کاویہ کو بھی جس میں ان تینوں میں سے کوئی بھی بات ہو، دھونی کہتا ہے۔ وہ کاویہ جو دھونی نہ ہو یعنی جس میں دھونی کی جمالیاتی قدر نہ ہو، بقول آنندوردھن اس کو کاویہ کہنا لفظ کاویہ کی توہین کرنا ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا کہ بھرت رشی کا نظریہ رس جس کا مقصد ناٹیہ کے سامعین میں جمالیاتی جذبہ پیدا کرنا تھا، آنندوردھن نے اس کا اطلاق کاویہ پر کیا۔ آنندوردھن کے بعض پیشرو کاویہ میں رس کی اہمیت کا احساس رکھتے تھے لیکن کسی نے اسے کاویہ پر اطلاق کے لیے نظریہ بند نہ کیا تھا۔ آنندوردھن نے پہلے سے چلی آرہی رس کی روایت پر صیقل کر کے اسے باقاعدہ کاویہ کے جمالیاتی نظریے کے طور پر قائم کیا۔ نظریہ رس اور نظریۂ دھونی میں کوئی عدم مطابقت نہیں ہے، اس لیے کہ نظریۂ رس جمالیاتی اثر پیدا کرنے کے طور طریقوں اور ان کی درجہ بندی پر مبنی ہے، جب کہ دھونی خود جمالیاتی اثر اور جمالیاتی کیفیت ہے۔ واضح رہے کہ شعری رمزیت بجائے خود جمالیاتی حسن کی حامل نہیں، بلکہ اس سے جو اثر پیدا ہوتا ہے، وہ جمالیاتی حسن ہے۔ جذبے کو براہ راست بیان نہیں کیا جا سکتا، اس کو صرف محسوس کیا یا سجھایا جا سکتا ہے۔ سجھانے کا یہی عمل دھونی ہے۔ دھونی پر اعتراض بھی کیے گئے۔ یہ دھونی الگ سے کوئی چیز نہیں، بقول مُکل بھٹ یہ لکشن ہی کا حصہ ہے کیوں کہ زبان کی ایمائی طاقت وینجنا لکشن ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ کنتک کا کہنا ہے کہ دھونی 'وکروکتی' (بالواسطہ بیان) کا دوسرا نام ہے۔ کنتک کا 'وکروکتی' کا نظریہ اظہار کے جملہ ایمائی پہلوؤں کو حاوی ہے۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو:

(GERWO, 1971, P. 261-262)

لیکن آنندوردھن دھونی کو شعری زبان کی جمالیاتی قوت کے لیے استعمال کرتا ہے، یعنی شعری زبان کی وہ جمالیاتی قوت اور لطف و اثر جو کلام کے نامیاتی کل (بشمول معنی) کے نتیجے کے طور پر پیدا ہو اور اس سے ارفع بھی ہو وہ دھونی ہے۔ اس معنی میں دھونی کو شاعری کی جان کہا ہے۔ آنندوردھن کا مشہور قول ہے:

काव्यस्यात्मा ध्वनि:

یعنی 'دھونی کاویہ کی آتما ہے'۔

آنندوردھن دھونی کی بنیاد پر شاعری کی تین اقسام قرار دیتا ہے: اول وہ جس میں رس پردھان ہو، اس کو 'دھونی کاویہ' ध्वनि काव्य کہا ہے، دوسرے गुणीभूतव्यंग्य

काव्य کاویہ جس میں النکاروں کی مدد سے رس کا کچھ حق ادا ہو جائے، اور تیسرے وہ شاعری جس میں رس یا بھاو برائے نام ہو یا نہ ہو۔ اس کو 'چتر کاویہ' चित्रा काव्य کہا ہے یعنی جس میں تصویر تو ہو لیکن بے جان ہو۔ آنندوردھن تیسری طرح کی شاعری کو شاعری قرار دینے کے حق میں نہیں، لیکن کہتا ہے کہ ایسے شاعروں کو وہ شاعر کہنے پر اس لیے مجبور ہے کہ دنیا ایسے شاعروں کو بھی شاعر کہہ دیتی ہے۔ البتہ ابھنوگپت بخلاف آنندوردھن کے لوچن میں صاف کہتا ہے کہ ایسی شاعری شاعری نہیں ہے بلکہ اس کو کاویہ کہنا کاویہ کی توہین ہے۔ بہرحال ہندوستانی جمالیات میں اس بارے میں کبھی دو رائے نہیں رہیں کہ شاعری آرٹ ہے اور اس کا اصل مقصد جمالیاتی مسرت بہم پہنچانا ہے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے 'شعری زبان کی بحث'

(KANE, P. 346, 352-55)

دھونی کا جمالیاتی تجربہ اپنا جواز آپ ہے اور یہ روزمرہ زندگی اور روزمرہ تجربے سے الگ اپنا وجود رکھتا ہے۔ یہ اول و آخر زبان کی تشکیل (CONSTRUCT) ہے۔ دھونی کو سوائے جمالیاتی تجربے کے کوئی دوسرا نام دیا ہی نہیں جا سکتا۔ نہ یہ کسی چیز کا 'شئی' ہے نہ کوئی چیز اس کا 'شئی' ہے۔ بقول ابھنوگپت یہ وجود کا وہ اعلیٰ ترین احساس ہے جسے اصطلاحاً 'آنند' کہا ہے یا جس کے لیے اپنشدوں کے اس قول کی طرف ذہن جاتا ہے:

रसो वै स:

''رس ہی وہ ہے، یعنی رس ہی آنند ہے''

(تیتریہ اپنشد II،۲)

دھونی اور معنی کا دوسرا پن

یہ تو واضح ہے کہ دھونی ایک جمالیاتی تصور ہے لیکن چوں کہ اشاریاتی معنی سے جُڑا ہوا ہے یا اس معنی سے جو معمولہ معنی سے آگے جاتا ہے، اس کی بعض تعبیروں میں معنی کے 'دوسرے پن' OTHERNESS پر بھی زور ہے جو ہمیشہ غیاب میں ہے۔ معنی کی OTHERNESS کا یہ کم و بیش وہی تصور ہے جس پر دریدا اصرار کرتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو دھونی کے معنیاتی پہلو میں دریدا کے نظریۂ افتراقیت کی جھلک صاف موجود ہے، یعنی معنی تفرق میں بھی ہے اور التوا میں بھی۔ ایڈون گیرو کا شمار سنسکرت شعریات کے ماہرین میں ہوتا

ہے، اس کی ۱۹۷۱ء کی تصنیف سے یہ اقتباس اور اس میں دریدا کی خاص اصطلاحوں 'OTHER' 'PRESENCE' 'ABSENCE' کی موجودگی اور ان کی دھونی سے مطابقت خالی از معنی نہیں:

"THE DHVANI IN FUNCTION AND TERMS IS THE OTHER MEANING THAT MAY BE ATTESTED ALONGWITH ONE OR THE OTHER PRECEDING TYPES, BUT SINCE IT IS THE OTHER. IT CANNOT BE EXPLAINED AS HAVING COME TO BE THROUGH THE SAME PROCESS AS THE BASE TYPE, BUT MUST IN FACT INVOLVE THE BASE TYPE IN ITS MODE OF APPREHENSION. THE DHVANI THEN IS A KIND OF 'TERTIARY' APPREHENSION COMPATIBLE BOTH WITH THE PRESENCE (VIVAKSITAVACVA) AND THE ABSENCE (AVIVAKSITAVACYA) OF DENOTATION."

(PP.260-62)

دھونی اور مہا بھوگ

سنسکرت ماہرین جمالیات نے جمالیاتی تجربے کی نوعیت بیان کرتی ہوئے 'سکھ' اور 'بھوگ' میں فرق کیا ہے۔ یوں تو جمالیاتی تجربے کا منتہا آفاقی شعور یا آنند کو قرار دیا گیا ہے، لیکن وضاحت کی گئی ہے کہ 'سکھ' ذاتی، شخصی اور محدود تجربہ ہے جب کہ آنند لامحدود شعورِ کُلی کی منزل ہے جب شعور انفرادی اپنے آپ سے ماورا ہو جاتا ہے۔ جمالیاتی تجربے کی اس معراج کو 'رس' یا 'آنند' یا 'دھونی' مختلف ناموں سے پکارا گیا ہے، یاد رہے کہ اسی کو 'پرم بھوگ' یعنی سب سے بڑی لذت بھی کہا گیا ہے۔ بھٹ نایک کا قول ہے:

रस भोगेन भुज्यते

یعنی رس بھوگ سے بھوگا جاتا ہے یعنی رس کا تجربہ بطور لذت ہی کیا جا سکتا ہے۔ 'بھوگ' موضوع اور معروض کے بُدھی (شعور) کی زمین پر ملنے کا نام ہے، لیکن 'مہا بھوگ' میں نہ صرف ثنویت باقی نہیں رہتی بلکہ انفرادی شعور کے تعینات بھی زائل ہو جاتے ہیں۔ یہ اس منزل سے بھی آگے کی بات ہے جس کا ذکر رولاں بارتھ جمالیاتی تجربے PLEASURE PRINCIPLE کے تحت کرتا ہے۔ غور طلب ہے کہ سنسکرت ماہرین نے اس کو وِمَرش

विमर्श بھی کہا ہے اور 'شکتی' بھی کہا ہے جو کارخانۂ قدرت کے نسوانی محرک کا مظہر ہے۔

نظریۂ رس اور قاری کا تصوّر

قاری اساس تنقیدی رویوں میں قاری یا سامع پر جو زور دیا جاتا ہے وہ مغرب میں 'نئی تنقید' یا مارکسی تنقید کے مقابلے میں نئی چیز ہے، اس لیے کہ نئی تنقید ہیئت کے معروضی نقطۂ نظر سے اور مارکسی تنقید سماجی تاریخی 'نقطۂ نظر' سے لکھی جاتی رہی ہے، جب کہ قاری اساس تنقید میں قاری کی کارکردگی کا تصور حاوی رہتا ہے اور مظہریت کی رو سے قرأت کے عمل میں موضوعیت اور معروضیت کی ثنویت زائل ہو جاتی ہے۔ مغرب میں یہ بحثیں نئی ہیں، لیکن ہندوستانی روایت میں سامع (یا قاری) کا نقطۂ نظر اور ناٹیہ (کاویہ) کے اثر سے پیدا ہونے والی جمالیاتی کیفیتوں کی بحثیں نہایت قدیم ہیں، بلکہ ہندوستانی شعریات اور جمالیات کا نقطۂ آغاز ہی یہی مباحث ہیں۔ ہندوستانی نظریوں میں نظریہ رس سب سے قدیم ہے (وضاحت کی جا چکی ہے کہ بھرت کا ناٹیہ شاستر کالی داس سے بھی قدیم ہے اور اس کا زمانہ چھٹی ساتویں صدی قبل مسیح بتایا جاتا ہے) اس لحاظ سے دیکھا جائے تو ہندوستانی تنقیدی روایت کا آغاز ہی اُس رویے سے ہوتا ہے جو آج جدید قاری اساس تنقید کی بنیاد ہے۔ ناٹیہ شاستر یوں تو ناٹک کے عملی پہلوؤں کی دستاویز ہے، لیکن اس سے جس نظریہ رس کا آغاز ہوا اور آگے چل کر جس کا اطلاق بھرتری ہری اور آنند وردھن اور ابھنوگپت نے شاعری پر کیا، اور جو ہندوستانی ادبی فکر کی خصوصیتِ خاص بن گیا، وہ بنیادی طور پر ان کیفیات پر مبنی ہے جو فن پارے کے ردِعمل کے طور پر فن پارے کو قبول کرنے والے کے ذہن میں پیدا ہوتی ہیں، ناٹیہ کے فروغ کے زمانے میں ان مباحث کا مرکز ناظر تھا اور بعد میں جیسے جیسے شاعری ناٹیہ کی جگہ لینے لگی، ان مباحث میں ناظر کی مرکزیت سامع یا قاری کو حاصل ہوتی گئی۔

نظریہ رس کے بارے میں معلوم ہے کہ اس میں ستھایی بھاو स्थायी भाव (غالب یا حاوی جذبہ) ذیل کے تین عناصر کے ساتھ مل کر عمل آرا ہوتا ہے:

۱ وبھاو विभाव (مرکزی کردار، مناظر)

۲ انو بھاو अनुभाव (اداکاری)

۳ وبھچاری بھاو व्याभिचारी भाव (اضافی کیفیات)

بھرت نے ناٹیہ شاستر میں جن آٹھ رسوں کا ذکر کیا ہے، ان کی تفصیل بالعموم معلوم ہے۔ یہ رس آٹھ غالب یا مستقل جذبوں (ستھایی بھاو) پر مبنی ہیں جو یوں ہیں:

۱	رتی	रति	محبت، عشق
۲	ہاس	हास	ہنسی
۳	شوک	शोक	دکھ، درد،غم
۴	کرودھ	क्रोध	غصہ
۵	اُتساہ	उत्साह	جوش
۶	بھیہ	भय	ڈر، خوف
۷	جگپسا	जुगुप्सा	نفرت
۸	وِسمیہ	विस्मय	تحیر، استعجاب

مندرجہ بالا آٹھ ستھایی بھاو پر مبنی آٹھ رس جو سنسکرت شعریات کا اصل الاصول ہیں، یوں ہیں:

۱	شرنگار	श्रंगार
۲	ہاسیہ	हास्य
۳	کرُن	करूण
۴	رؤدر	रूद्द
۵	ویر	वीर
۶	بھیانک	भयानक
۷	بیبھتسیہ	बीभत्स
۸	ادبھت	अद्‌भुत

بعد کے مصنفین نے ان میں نویں رس شانت शान्त (طمانیت، سعادت کلّی) کا اضافہ کیا۔ یہ بھی بحث اٹھائی گئی کہ اصل رس ایک ہے یعنی جمالیاتی کیف جو شعری اور ادبی لطف واثر سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کی آٹھ یا نو قسمیں مختلف بنیادی محرک جذبوں کی وجہ سے ہیں۔ بعد میں آنے والوں بالخصوص لولٹ، شنکوک اور بھت نایک نے میمانسا اور نیایے کے نقطۂ نظر سے رس کے مباحث کو مزید وسعت دی۔ آنندوردھن کا نظریہ دھونی، نظریہ رس

ہی کی ترقی یافتہ شکل ہی جسے تمام وکمال کاویہ کی ضرورتوں کے لیے پیش کیا گیا۔ ابھنو گپت نے سامع یا قاری کے نقطۂ نظر سے اس کے تین درجے قرار دیے، یعنی ادراک کی منزل، احساس کی منزل اور رس یعنی دھونی کی منزل جو جمالیاتی تجربے کی معراج ہے۔

سنسکرت شعریات کے جو مفکرین لفظ کی غیر حقیقی نوعیت سے بحث کرتے ہیں، وہ اس پر زور دیتے ہیں کہ لفظ فی نفسہٖ معنی نہیں رکھتا، معنی واکیہ سے طے ہوتے ہیں اور معنی کی جھلک سامع کے ادراک میں جاگزیں ہے۔ یاسک اور اودمبراین کے یہاں یہ بحث ملتی ہے کہ واکیہ سامع کے ذہن میں پہلے سے وجود رکھتا ہے۔ (چومسکی کا نظریۂ اہلیت (COMPETENCE) اور جملے کی فارم کا قبل ذہنی احساس اس ضمن میں غور طلب ہے)۔

قاری اساس تنقید کے سلسلے میں سنسکرت شعریات کا سہردیہ सहृदय کا تصور بھی قابلِ غور ہے۔ تقریباً تمام مفکرین نے اس کا ذکر کیا ہے۔ لفظی طور پر اس سے مراد ایسا قاری ہے جسے ہم صاحبِ ذوق یا سخن فہم سے تعبیر کرتے ہیں، لیکن ہماری اصطلاحوں میں فہم کے عنصر کو زیادہ دخل ہے اور سنسکرت اصطلاح میں جمالیاتی احساس حاوی ہے۔ سہردیہ کو پرتبھا प्रतिभा سے متصف بھی کہا ہے، پرتبھا کی بغیر نہ کوئی کاویہ لکھ سکتا ہے اور نہ پاٹھک (قاری) اس سے رس اخذ کرسکتا ہے۔ پاٹھک سہردیہ نہ ہو تو شعر سے لطف اندوز ہو ہی نہیں سکتا۔ الغرض اخذِ معنی کے لیے قاری کا 'سہردیہ' ہونا شرط ہے، تاہم سنسکرت میں بھی اس کی تمام تر تعریف تاثراتی ہے۔

قاری اساس تنقید کے ضمن میں میمانسا والوں کا تصور 'آکانشا' आकांक्षा بھی لائقِ غور ہے جس میں واکیہ میں لفظوں کی نحوی مناسبتوں سے بحث کی گئی ہے اور یہ کہ ان سے معنی کیسے اخذ کیے جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں تین عوامل کی بحث اٹھائی گئی ہے: سَن نِدھی सन्निद्धि صوتی ربط، یوگیتا योग्यता منطقی ربط اور آکانشا आकांक्षा یعنی نحوی توقع جس کی رو سے جملے کے اجزا مل کر نحوی اکائی میں ڈھلتے ہیں۔ ان میں آکانشا کا تصور خاصا وسیع ہے اور قاری کے ذہن میں جملے کی کارکردگی بڑی حد تک اس پر منحصر ہے۔ جملے میں لفظ باہمی توقع کے رشتے میں بندھے ہوتے ہیں، اس کی پہلی بحث جیمنی نے میمانسا سوتر میں اٹھائی ہے۔ پانی اس کی توسیع کرتے ہوئے کہتا ہے لفظوں میں فقط نحوی آکانشا ہی نہیں، ہوتی ان میں وپیکشا विपेक्षा بھی ہوتی ہے اور لفظوں کا رشتہ معنیاتی توقعات پیدا کرتا ہے۔ آگے چل

کر بھرتری ہری اور کمارل بھٹ نے میمانسا کے تصور واکیہ کو بنیاد بنایا اور اسی پر اپنے مباحث کی عمارتیں کھڑی کیں۔ آ کانشا سے مراد ہے تکمیل کی توقع جو ہر لفظ میں ہوتی ہے جسے وہ دوسرے لفظ یا لفظوں سے مل کر پوری کرتا ہے۔ یہ توقع قاری کی بھی ہو سکتی ہے جو قرأت کے عمل میں مفہوم کو مکمل کرنا چاہتا ہے ہر لفظ دوسرے کی آ کانشا کرتا ہے تاکہ وہ بات کو پورا کر سکے۔ ایک اسم فعل کی یا مبتدا خبر کی آ کانشا کرتا ہے۔ الغرض نحوی آ کانشا معنیاتی آ کانشا سے مجوی ہوئی ہے۔ ادویت ویدیتیوں نے اسے آگے بڑھاتے ہوئے لکھا ہے کہ آ کانشا دو طرح کی ہوتی ہے، اصلی اور امکانی۔ اصلی وہ جو واقعاتی اور لازم ہے اور امکانی وہ جس کا تصور قاری کر سکتا ہے، اور یہ دوسری نوعیت کی آ کانشا معنی کے ان دیکھے افق پر عمل آرا ہوتی ہے اور زیادہ اہم ہے۔ ہر واکیہ کی تہہ میں مہاواکیہ ہے اور مہاواکیہ (-META LANGUAGE) معنی کا خزانہ اور سرچشمہ ہے۔ متاخرین ویاکرنیوں میں ناگیش نحوی آ کانشا کو نظرانداز کرتا ہے اور سارا زور سامع یا قاری کی معنیاتی نفسیاتی آ کانشا پر دیتا ہے۔ یہ اس بحث سے ملتی جلتی بات ہے جسے عملِ قرأت کے جدید نفسیاتی نقاد نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلائچ نے اٹھایا ہے۔ (رک: قاری اساس تنقید)

ختمِ کلام

سطور بالا میں ساختیاتی و پس ساختیاتی ادبی فکر اور سنسکرت شعریات کے مقاماتِ اشتراک اور مماثلتوں کا جو تجزیہ کیا گیا، میرے لیے یہ ذہنی سفر آسان نہ تھا، اس لیے کہ سنسکرت شعریات کی تاریخ اور نظریوں پر جو مستند کتابیں ہیں ان میں اس نوع کی بحثیں نہیں ملتیں۔ دوسری طرف ساختیات اور پس ساختیات پر جو بیسیوں کتابیں دستیاب ہیں، ان میں معتبر سے معتبر کتاب میں بھی ہندوستانی فلسفۂ لسان یا شعریات سے کسی مطابقت کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ مغربی فکر کا رویہ ایشیائی ذہنی اکتسابات کے ساتھ جیسا رہا ہے اور جن وجوہ سے رہا ہے، اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ گویا ایشیائی ذہن کے اکتسابات ان کے لیے کوئی وجود ہی نہیں رکھتے۔ قطع نظر اس سے کہ یہ علمی بددیانتی ہے اور صدیوں سے اس کا ارتکاب ہو رہا ہے، یہ اس لیے بھی افسوس ناک ہے کہ اس طرح فکرِ انسانی کی جو تاریخ مرتب کی جاتی ہے وہ جانبدارانہ اور یک طرفہ ہے۔ اندریں حالات جب میں نے کام شروع کیا تو مجھے اس موضوع پر زیادہ پیش رفت کی توقع نہیں تھی۔ یہ صورتِ حال زیادہ تکلیف دہ اس

لیے بھی ہے کہ اس کی کچھ ذمہ داری خود ہمارے ماہرین پر بھی عائد ہوتی ہے۔ اپنی ذمہ داریوں سے بے نیازانہ گزرنے میں ہم بھی اپنا جواب نہیں رکھتے۔ مثلاً ہمارے ماہرین اس نوع کے بیانات اکثر رسماً بھی دیتے رہتے ہیں کہ ساختیات اور پس ساختیات میں بہت کچھ وہی ہے جو ہندوستانی شعریات میں صدیوں پہلے کہا جا چکا ہے۔ گجراتی کے ممتاز نقاد ڈاکٹر ہری ولبھ بھیانی کے اس بیان پر دوسروں کو بھی قیاس کیا جا سکتا ہے۔

"RECENT CRITICAL APPROACHES TO LITERATURE HAVE BEEN HEAVILY LEANING ON THE LINGUISTICS, STRUCTURAL AND SEMIOTIC ASPECTS OF THE LITERARY WORK. TO THESE APPROACHES AND TO THE CONSEQUENT FOCUS ON THE LITERARY TEXT, (AND, IN SOME CASES, ON THE READER'S RESPONSE), I FOUND VERY SIGNIFICANT PARALLELS IN THE INDIAN THEORY OF POETRY AND CRITICISM."
(IN RAMANLAL JOSHI, 'IS THERE A CLIMATE OF CRITICISM IN OUR LITERATURE, INDIAN LITERATURE, NEW DELHI 1983, P. 87)

لیکن ڈاکٹر ہری ولبھ بھیانی یا کوئی دوسرا یہ نہیں بتاتا کہ یہ مماثلتیں کیا ہیں اور دونوں کے مقاماتِ اشتراک کیا ہیں۔ یہی حال ایچ ایس گل کا ہے جو جواہر لال نہرو یونی ورسٹی میں لسانیات اور فرانسیسی کے پروفیسر ہیں اور نشانیات اُن کا خاص موضوع ہے۔ اپنے ایک حالیہ مضمون میں انھوں نے یہ ذکر چھیڑا ہے اور ان مشابہتوں کی بات کی ہے، لیکن کوئی تفصیل نہیں بتائی، بلکہ دعوتِ فکر دے کر یہ کام دوسروں کے لیے چھوڑ دیا ہے:

"I AM REMINDED AGAIN AND AGAIN BY MY INDIAN COLLEAGUES WHO ARE INTERESTED IN ANCIENT INDIAN SCHOLARSHIP THAT THERE ARE REMARKABLE AFFINITIES WITH THIS APPROACH IN A PANINI OR A PATANJALI.... I WISH THESE AFFINITIES ARE FURTHER EXPLORED, FOR ONLY IN THAT UNIVERSE OF INTELLECTION A MEANINGFUL DIALOGUE IS POSSIBLE BETWEEN SUCH PHILOSOPHICAL MEDITATIONS IN FRANCE AND INDIA." (H.S. GILL, "ON UNDERSTANDING STRUCTURALISM IN THE INDIAN CONTEXT",

LANGUAGE FORUM, SPECIAL ISSUE STRUCTURALISM AND POST-STRUCTURALISM, GUEST EDITOR, S.IMTIAZ HASNAIN, NEW DELHI 1990, P. 23)

ہمارے ماہرین اور مفکرین کا عمومی رویہ یہی ہے۔ خیال تھا کہ کم از کم وہ ہندوستانی مفکرین جو غیر ملکی یونی ورسٹیوں سے وابستہ ہیں یا جن کی کتابیں عالمی اداروں سے شائع ہوئی ہیں، ان کوتو بہر حال یہ تناظر حاصل ہے، انھوں نے کچھ توجہ کی ہوگی۔ مدن سروپ اور راج ناتھ کا ذکر میں نے کئی احباب سے سنا، چنانچہ نہایت چاؤ سے یہ کتابیں حاصل کیں:

MADAN SARUP, POST-STRUCTUTALISM AND POST- MODERNISM (ATHENS, GEORGIA, 1989).

RAJNATH, (ED.) DECONSTRUCTION : A CRITIQUE (MACMILLAN, LONDON, 1989).

مدن سروپ گولڈ سمتھ کالج، لندن یونی ورسٹی میں پڑھاتے ہیں، اور راج ناتھ الٰہ آباد یونی ورسٹی میں انگریزی کے پروفیسر ہیں۔ پہلی کتاب شمس الرحمٰن فاروقی سے اور دوسری ڈاکٹر دیویندر کوہلی سے حاصل کی، لیکن یہ دیکھ کر سخت کوفت ہوئی کہ دونوں مغربیوں سے بھی زیادہ مغرب کے کشتۂ تیغ ستم نکلے۔ مدن سروپ ہوں کہ راج ناتھ دونوں نے برابر اس کا التزام کیا ہے کہ ان کی تحریر پر پس ماندہ ہندستانی ذہن کی پرچھائیں بھولے سے بھی نہ پڑنے پائے۔ مدن سروپ کا عام انداز اُن قدامت پسند مارکسسٹوں کا ہے جو برطانوی یونی ورسٹیوں میں بالعموم پائے جاتے ہیں اور بطور فیشن ساختیات پر نظر رکھتے ہیں۔ راج ناتھ سے توقع اس لیے بھی تھی کہ وہ الٰہ آباد یونی ورسٹی میں پڑھاتے ہیں اور ان کو یہ مباحث ہندوستانی ذہن کے سامنے رکھنا تھے۔ زیر نظر کتاب میں انھوں نے مختلف ماہرین کے مضامین مجتمع کیے ہیں، اور خود لکھا بھی تو رچرڈز اور دریدا کے تقابل پر یعنی اس نوع کا کمزور دفاع 'جونئ تنقید' کے موید ین اکثر کیا کرتے ہیں، اور جو متن محض کی بحث سے ہٹ کر کچھ دیکھنا یا سوچنا ہی نہیں چاہتے۔

ستمبر، اکتوبر ۱۹۹۰ء میں جب یہ باب تقریباً لکھا جا چکا تھا، بمبئی کے کرشنا راین کا مضمون:

"LITERARY THEORY AND INDIAN CRITICAL PRACTICE"

THE LITERARY CRITERION, MYSORE, VOL XXV, No. 1 (1990)
جو میسور سے شائع ہوا تھا نظر سے گزرا۔ کرشنا راین کنتی کے اُن ماہرین میں ہیں جو دونوں روایتوں سے کماحقہ، باخبر ہیں۔ میں نے ان سے رابطہ قائم کیا تو معلوم ہوا کہ وہ رس۔ دھونی تھیوری کی ساختیاتی و پس ساختیاتی تصورت کی رو سے تشکیلِ نو کرنا چاہتے ہیں اور ان کی کتاب:

SAHITYA, A THEORY

قریب اشاعت ہے لیکن اپنے خیالات کا خلاصہ وہ مذکورہ مضمون میں پیش کر چکے ہیں۔ ڈاکٹر اشوک لیلکر سے بھی معلوم کیا انھوں نے بھی کچھ نہیں لکھا۔

ویسے دیکھا جائے تو ردِ تشکیل کی پہلی اینٹ ہی میں مشرقیوں کا ہاتھ لگا ہے۔ مراد دریدا کی

OF GRAMMATOLOGY (1976)

سے جس کا انگریزی ترجمہ گایتری سپی واک کا کیا ہوا گایتری کے مبسوط مقدمے کے ساتھ شائع ہوا تھا، لیکن دریدا کی فکر کی بودھ منطقیوں بالخصوص ناگارجن کے شونیہ سے مطابقت غالباً گایتری کے دائرہ کار سے باہر تھی۔ اس کا ذکر البتہ رابرٹ میگلیولا نے اپنی کتاب

DERRIDA ON THE MEND (1984)

میں کیا جس سے ہم اوپر بحث کر آئے ہیں۔ گویا استثنائی صورتیں ہیں لیکن بے حد کم۔

ان حالات میں مجھے سب سے زیادہ روشنی مدراس یونی ورسٹی کے سنسکرت اسکالر کنجنی راجا کے یہاں ملی۔ انھوں نے اپنا تھیس:

INDIAN THEORIES OF MEANING

۱۹۵۲ء سے ۱۹۵۴ء تک اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز میں لندن یونی ورسٹی کی ڈاکٹریٹ کے لیے سنسکرت پروفیسر جان بروکی نگرانی میں مکمل کیا تھا۔ جان برو اُن ماہرین میں تھے جو نہ صرف سنسکرت شعریات میں استعدادِ کلی رکھتے تھے اور واکیہ پدیہ اور دھونیا لوک پر ان کی گہری نظر تھی، بلکہ انھوں نے جدید مغربی لسانیات اور سنسکرت شعریات کے تقابل پر بھی بنیادی نوعیت کا کام کیا تھا۔ ان کی یہی خصوصیت کنجنی راجا کو ان کے پاس کھینچ لائی ہوگی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ادبی نظریے پر ساختیات کی یلغار ابھی شروع نہیں ہوئی تھی، اور تو اور سوسئیر کی کتاب کا انگریزی ترجمہ بھی ہنوز نہیں ہوا تھا (انگریزی ترجمہ ۱۹۵۹ء) لیکن

سوسیئر کی اہمیت محسوس کی جانے لگی تھی۔ چنانچہ سنسکرت نظریہ ہائے معنی سے بحث کرتے ہوئے کنجنی راجا نے کئی جگہ سوسیئر کے افکار سے تقابل کیا ہے۔ بودھی منطقیوں کے نظریہ اپوہ اور دِن ناگا کا پہلا سراغ بھی مجھے کنجنی راجا کے یہاں ملا۔ بہرحال یہ سب تصانیف ساختیاتی و پس ساختیاتی ادبی فکر کے آغاز سے پہلے کی ہیں، اور اس ضمن میں ان سے زیادہ مدد نہ مل سکتی تھی۔ سراغ البتہ مل گیا۔ برہمنی روایت اور بودھ روایت نظر میں تھی، ایک بار جب سرا ہاتھ آ گیا تو کڑی سے کڑی ملتی چلی گئی، اور کنجنی راجا سے مجھے بیش از بیش مدد ملی۔

سب سے دلچسپ کڑی اس وقت ہاتھ آئی جب کچھ مدت بعد ایک شبہہ کی بنا پر میں نے سوسیئر کی سوانحی تفصیل کی کھوج کی، اور یہ انکشاف ہو کہ سوسیئر نہ صرف سنسکرت جانتا تھا بلکہ انڈو یورپین کے علاوہ وہ پیرس اور جنیوا میں سنسکرت پڑھتا بھی رہا (سوسیئر ۱۸۵۷ء میں فرائیڈ سے ایک سال بعد اور درخیم سے ایک سال پہلے جنیوا سوئٹزرلینڈ میں پیدا ہوا۔ ہندوستان میں یہ اٹھارہ سو ستاون کی بغاوت اور شبلی کی پیدائش کا سال ہے۔ اسکول کی سطح پر سوسیئر نے فرانسیسی، جرمن اور انگریزی کے علاوہ اطالوی اور یونانی زبانیں سیکھیں اور ۱۸۷۴ء میں سنسکرت کا مطالعہ بھی شروع کر دیا۔ بعد میں وہ انڈو یورپین کا مطالعہ کرنے کے لیے لیپزگ اور برلن میں بھی رہا۔ اکیس برس کی عمر میں اس نے انڈو یورپین کے مصوتی نظام پر اپنا واحد مقالہ شائع کیا اور ۱۸۸۰ء میں سنسکرت نحو پر ڈاکٹریٹ حاصل کی اور پیرس میں ECOLE PRATIQUES DES HAUTES ETUDES میں انڈو یورپین اور سنسکرت پڑھانے لگا۔ ۱۸۹۱ء میں اسے اپنے وطن جنیوا ہی میں پروفیسر شپ کی پیش کش ہوئی جسے اس نے منظور کر لیا۔ یہاں بھی وہ سنسکرت اور تاریخی لسانیات پڑھاتا رہا حتیٰ کہ ۱۹۰۶ء میں کسی پروفیسر کے ریٹائر ہو جانے پر اس کو جنرل لسانیات کا کورس پڑھانے کو کہا گیا، یوں ایک ایک سال چھوڑ کر ۱۹۰۷ء سے ۱۹۱۱ء تک سوسیئر یہ کورس پڑھاتا رہا۔ ۱۹۱۲ء کی گرمیوں میں وہ بیمار ہوا اور فروری ۱۹۱۳ء میں (شبلی سے ایک برس پہلے) ۵۶ برس کی عمر میں وہ دنیا سے رخصت ہو گیا۔ اس کی عہد آفریں کتاب: COURS DE LINGUISTIQUE GENERAL اس کے چھوڑے ہوئے کلاس نوٹس اور طلبا کے نوٹس کی مدد سے اس کے دو رفقائے کار BALLY AND SECHEHAYE نے مرتب کی اور ۱۹۱۶ء میں شائع کی)۔

فکر انسانی میں چراغ سے چراغ جلتا ہے اور ایک کا بیج دوسری جگہ کا تناور درخت بن جاتا ہے، لیکن بارہا ایسا بھی ہوا ہے کہ دو فکری روایتیں ایک ہی حقیقت تک مختلف

زمانوں میں آزادانہ پہنچیں چنانچہ نہیں کہا جا سکتا کہ سوسیئر نے سنسکرت روایت سے استفادہ کیا اور اگر کیا تو کیا استفادہ کیا، بے شک وہ غیر معمولی ذہنی قوت کا مالک تھا اور سنسکرت فلسفۂ لسان پر اس کی گہری نظر ہوگی۔ بودھی فکر کے نظریہ اپوہ تک بھی اس کی رسائی ناممکن نہیں کیوں کہ وہ بھی سنسکرت روایت کا حصہ ہے۔ لیکن 'کورس' سے اس کا براہِ راست ثبوت نہیں ملتا نہ ہی نوٹس سے کوئی سراغ ملتا ہے۔ یہ سب کچھ پس از مرگ شائع ہوا ہے۔ قیاس ہی کیا جا سکتا ہے کہ اگر سوسیئر اپنی کتاب کا مسودہ خود تیار کرتا تو شاید سنسکرت روایت کا ذکر کرتا، یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ یہ اثر شعوری یا ارادی سے زیادہ لاشعوری ہو، کیوں کہ اتنا تو بہرحال معلوم ہے کہ سنسکرت اس نے ابتدا سے پڑھی تھی اور اس کا ذہن و شعور سنسکرت روایت میں رچا بسا ہوا تھا۔

زیرِ نظر باب میں سنسکرت شعریات اور ساختیاتی و پس ساختیاتی نیز ردِ تشکیل اور مظہریاتی فکر کی مطابقتوں اور مماثلتوں کے بارے میں جو مباحث پیش کیے گئے ان کے نتائج کو مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

(۱) جدید لسانیات میں اس امر کا بالعموم اعتراف کیا جا سکتا ہے کہ زبان کی جس ساخت پر زور دیا ہے، اس کا پروٹو ماڈل سنسکرت ویاکرنیوں بالخصوص پانِنی کی دین ہے۔ پانِنی نے سنسکرت صوتیات لفظیات اور نحویات کی ساخت کو زبان کے اندر رشتوں کے ایک ایسے نظام کے طور پر پیش کیا جو مربوط بھی تھا اور خود کار و خود کفیل بھی سوسیئری ساختیاتی لسانیات کی ساری ترقی اسی سمت میں رہی ہے یاسک پانِنی، کاتیاین، پتنجلی اور دیگر ویاکرنیوں کا مسئلہ زبان کی ویاکرنی ساخت تھی، ان کا کام اس ساخت کو دریافت کرنا اور لفظ کے مقتدرہ کو قائم کرنا تھا۔ زبان کے یک زمانی SYNCHRONIC مطالعے کی راہ بھی انھوں نے دکھائی۔ معنی کی بحثیں ہندوستانی فلسفے کے مختلف دبستانوں بالخصوص میمانسا اور نیایے میں اٹھائی گئیں یا النکار شاستریوں، کاویہ شاستریوں یا ساہتیہ شاستریوں نے ان پر توجہ کی، یا پھر بودھی اور جین مفکرین نے انھیں منطقی دلائل کی پوری قوت کے ساتھ پیش کیا۔

(۲) بخلاف میمانسا والوں کے جن کا مقصد شبد کے مقتدرہ کو قائم کرنا تھا، نیایے روایت میں جو منطقی روایت ہے، شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری نہیں ہے، یہ رسمی اور روایتی نوعیت کا ہے۔ اسے ابھدھا کہا ہے۔ یہ موقف سوسیئری موقف سے ملتا جلتا ہے کہ لفظ اور معنی میں فی نفسہٖ کوئی رشتہ نہیں ہے۔ یہ رشتہ من مانا (ARBITRARY) ہے، یعنی ازروئے روایت یا ازروئے رواج وجود میں آتا ہے۔ نیایے مفکرین کے یہاں شبد اور ارتھ سے تقریباً وہی مفاہیم مراد ہیں، جن مفاہیم میں سوسیئر اپنی دو خاص اصطلاحوں SIGNIFIER اور SIGNIFIED کو استعمال کرتا ہے اور زور دیتا ہے کہ ان دونوں کا رشتہ فطری نہیں بلکہ ذہنِ انسانی کا قائم کردہ اور من مانا ہے۔

(۳) نیایے کی رو سے ارتھ شے محض نہیں ہے بلکہ شے کا ذہنی امیج (تصور) یا وِکلپ ہے: یعنی ذہنی تشکیل یا شے کا وہ مجرد تصور جو اس نوع کی تمام اشیا کو حاوی ہے، اور کوئی مخصوص شے جس کا صرف ایک حوالہ ہے۔ معنی کے لیے بعینہٖ یہی بات سوسیئر کہتا ہے۔

(۴) ویاڈی اور بھرتری ہری کے یہاں زبان کے 'درویہ' کا جو تصور ہے وہ اپنے استقلال کی وجہ سے بہت کچھ لانگ کے تصور سے ملتا جلتا ہے (بمقابلہ 'پارول' کے) پتنجلی نے مہابھاشیہ میں وضاحت کی ہے کہ 'درویہ' وہ ہے جس کی اصل مختلف تعبیروں کے باوصف قائم رہے۔ درویہ اصل ہے اور تعبیریں بمنزلہ صفات کے اضافی ہیں۔ اضافات وصفات (یا واقعاتی نمونوں) کے انتساب سے اصل میں کوئی نقص یا تغیر نہیں ہوتا۔

(۵) شبد اور ارتھ کے افتراقی رشتے کے اولین حوالے اگرچہ یاسک، پانی اور پتنجلی کے یہاں مل جاتے ہیں، لیکن اسے نظریاتی طور پر بودھی مفکرین نے قائم کیا۔ بودھ روایت برہمنی نیایے روایت کی بہ نسبت زیادہ مضبوط اور مدلل اس لیے ہے کہ اس پر کسی نوع کی مابعد الطبیعیاتی عینیت کو ثابت کرنے کا بوجھ نہیں ہے۔ بودھی فکر کا نظریہ اپوہ جو 'شونیہ' کا لازمہ ہے، معنی کو افتراقیت کا نتیجہ قرار دے کر اس کی منطقی تاویل کرتا ہے۔ یہ بعینہٖ وہی دلیل ہے جس پر سوسیئری ماڈل قائم ہے اور جسے ردتشکیل میں دریدا نے نظریۂ افتراقیت کے ذریعے انتہا

پر پہنچایا ہے۔ بودھی مفکر دن ناگا کے نظریہ اپوہ کی رو سے ارتھ ایسا وکلپ ہے جس کی اصل خصوصیت اس کی منفیت ہے، اور اپنے زُمرے کی دوسرے تمام عناصر سے اس کا رشتہ تفریقی ہے، یعنی ارتھ کا انفراد فقط اس کی تفریقی حوالگی میں ہے، اس سے ہٹ کر وہ قائم نہیں ہو سکتا۔

(۶) بودھی مفکر ناگارجن کا نظریہ شونیہ یا شونیتا بہت کچھ دریدا کی ردتشکیلی فکر یا معنی کے دوسرے پن، یا معنی کے مستقلاً غیاب میں رہنے یا التوا میں رہنے سے ملتا جلتا ہے۔ شونیہ حقیقت کے جملہ ظواہر کی کُنہہ ہے۔ جدلیاتی طور پر ہر ہر معنی کو رد کیا جا سکتا ہے اور باقی جو کچھ بچ رہتا ہے وہ شونیہ ہے۔ گویا معنی کا اصل الاصول اگر کچھ ہے تو شونیہ ہے۔ یوں شونیہ ایک حرکیاتی مثبت تصور بن جاتا ہے۔ دریدا کا اصرار ہے کہ ردتشکیلی قرأت معنی کے غیاب کو بروئے کار لاتی ہے، اسے منفی کہنا غلط ہے۔ زبان کی افتراقیت کا سوسئیری تصور جس طرح واضح طور پر بودھ 'اپوہ' سے ماخوذ ہے، معنی کی نفی در نفی یعنی دریدا کے نظریۂ افتراق و التوا اور بودھی نظریہ 'شونیہ' میں واضح متوازیت دیکھی جا سکتی ہے۔

(۷) سنسکرت شعریات میں بھرتری ہری کا نظریہ سپھوٹ ساختیاتی لسانیات کے تصور SIGN کا پیشرو ہے۔ اس کی رو سے واکیہ (کلمہ) محض الگ الگ اصوات یا الفاظ کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک واحدہ ہے جس سے بیک وقت معنی کا انعکاس ہوتا ہے۔ SIGN کی وحدت کو سوسئیر اور اس کے ساختیاتی متبعین نے قائم کیا تھا جسے دریدا اور اس کے پس ساختیاتی معاصرین نے بے دخل کر دیا۔ بھرتری ہری کے سپھوٹ اور سوسئیر کے تصور 'نشان' میں مطابقت ظاہر ہے۔

(۸) آنند وردھن کا نظریہ دھونی جو دراصل نظریہ رس کی کاویہ پر تطبیق ہے، چوں کہ اشاریاتی معنی سے جُڑا ہوا ہے اور اس معنی سے بھی جو معمولہ معنی سے آگے جاتا ہے، اس کی بعض تعبیروں میں معنی کے دوسرے پن (OTHERNESS) پر جو زور ہے وہ معنی کے غیاب میں ہونے کی اس تصور سے ملتا جلتا ہے جسے دریدا نے شدومد سے نظریہ بند کیا ہے۔

(۹) آخری اور سب سے اہم بات یہ کہ نظریہ رس جو سنسکرت شعریات کی جان ہے

اور جس سے شعری جمالیات کے لاتعداد مباحث پیدا ہوئے ہیں، بالکل اسی طرح 'ناظر الاصل' ہے، جس طرح قاری اساس تنقید 'قاری الاصل' ہے۔ نظریہ رس چوں کہ بنیادی طور پر ناٹیہ کا نظریہ تھا اس لیے رسوں کی بحثیں ناٹک دیکھنے والوں کے جذبات پر مبنی ہیں۔ آنندوردھن اور ابھنوگپت تک پہنچتے پہنچتے دھونی کا تصور ناظر کے بجائے قاری کے ردعمل پر استوار کیا گیا۔ حالیہ قاری اساس تنقید، مظہریت اور نظریۂ قبولیت کا مسئلہ بھی یہی ہے کہ اخذِ معنی میں قاری کا کردار کیا ہے، یا قرأت کے عمل کی نوعیت کیا ہے، یا قرأت کے تفاعل کی رو سے معنی کا تعین کیوں کر ہوتا ہے۔ گویا سنسکرت نظریہ رس اور نظریہ دھونی آج کی ادبی تھیوری کے تناظر میں قاری اساس تنقیدی رویوں کے نظریاتی پیشرو ضرور ہیں، سنسکرت روایت میں رس اور دھونی سے جڑی ہوئی سَن بدھی، آکانشا، ویپکشا، سہردیہ وغیرہ بحثیں بھی صدیوں پرانی ہیں۔

اس ضمن میں یہ غور طلب ہے کہ کبھی کبھی جدید کے حوالے سے قدیم یا قدیم کا کوئی حصہ نیا ہو جاتا ہے یا نئی معنویت حاصل کر لیتا ہے۔ مثال کے طور پر روسی ہیئت پسند اپنا کام کر کے گمنام مر گئے اور بیشتر کی زندگیوں میں کسی نے ان کی طرف آنکھ اٹھا کر بھی نہ دیکھا، لیکن جب ساختیات کو فروغ ہوا تو انھیں روسی ہیئت پسندوں کے اٹھائے ہوئے مباحث از سرِ نو ادبی تھیوری کے قلب میں آ گئے۔ چنانچہ اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے کہ ہندوستانی نیز مشرقی شعریات کے وہ تصورات و نکات جو جدید زبانوں میں تحلیل ہو کر خود اپنی سرزمین میں بھولی بسری یاد بن گئے، ساختیات و پس ساختیات یا مظہریت اور ردِ تشکیل سے فکری مشابہتوں کے باعث از سرِ نو دلچسپی کا مرکز بن جائیں، اور نئی ادبی توقعات کے افق پر نئی معنویت کے حامل نظر آنے لگیں، بہر حال وہ نئی ادبی توقعات کے افق پر نئی معنویت کے حامل نظر آنے لگیں بہر حال وہ مقدمہ جو شروع میں ایک تاثر یا ایک نقشِ موہوم سے زیادہ حیثیت نہ رکھتا تھا، رفتہ رفتہ ٹھوس حقائق کی بنا پر تعمیر ہونے لگا، اور ایک واضح تصویر مرتب ہوتی چلی گئی۔ ہر چند کہ یہ دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ یہ تصویر مکمل ہے لیکن اتنا اطمینان ضرور ہے کہ بنیادی نکات کا احاطہ کر لیا گیا ہے۔ تاہم موضوع چونکہ بڑا ہے اور اہم ہے، یقین ہے کہ آئندہ اس پر مزید توجہ ہوگی۔

O

گوپی چند نارنگ

THE STRUCTURAL PATTERN OF THE MYTH UNCOVERS THE BASIC STRUCTURE OF THE HUMAN MIND — THE STRUCTURE WHICH GOVERNS THE WAY HUMAN BEINGS SHAPE ALL THEIR INSTITUTIONS, ARTIFACTS, AND THEIR FORMS OF KNOWLEDGE.

LEVI-STRAUSS

فِکشن کی شعریات اور ساختیات

ساختیاتی طریقۂ کار بیانیہ (NARRATIVE) کے مطالعے کے لیے خاص طور پر موزوں ہے۔ اس کی اطلاقی سرگرمی سب سے زیادہ اسی میدان میں ملتی ہے۔ بیانیہ کا ایک سرا متھ، اساطیر، دیومالا، کتھا کہانی وغیرہ لوک روایتوں (FOLKLORE) سے جُڑا ہوا ہے تو دوسرا ایپک، ڈرامے، ناول اور افسانے سے جڑا ہوا ہے۔ موخرالذکر اصناف طوالت، پیچیدگی اور فنی تراش خراش میں بیانیہ کے اوّلین قبل تاریخی لوک نمونوں سے خاصی مختلف ہیں۔ تاہم بیانیہ کی طویل تاریخ میں بعض ساختیاتی عناصر مشترک بھی ہیں، مثلاً پلاٹ، منظر نگاری، کردار، مکالمہ، انجام وغیرہ۔ ساختیاتی فکر چونکہ نظروں سے اوجھل داخلی ساخت اور کلی تجریدی نظام پر زور دیتی ہے۔ بیانیہ کی مختلف اقسام کا مطالعہ ساختیات کے لیے خاص کشش رکھتا ہے اور ساختیاتی مفکّرین نے اس چیلنج کو بخوبی قبول کیا ہے۔

ولادمیر پروپ اور لیوی سٹراس

بیانیہ (NARRATIVE) کے ساختیاتی مطالعے کے اوّلین بنیادگذاروں میں روسی ہیئت پسند ولادمیر پروپ (VLADMIR PROPP) اور فرانسیسی ماہر بشریات کلاڈ لیوی سٹراس

(CLAUDE LEVI-STAUSS) بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ پروپ کا کمال یہ ہے کہ اُس نے اپنی معرکہ آرا کتاب MORPHOLOGY OF THE FOLKTALE, LENINGRAD 1928 میں روسی لوک کہانیوں کا تجزیہ پیش کر کے بیانیہ کے ساختیاتی مطالعے کی ایک نئی راہ کھول دی۔ اس کا انگریزی ترجمہ تیس برس بعد 1958 میں یونی ورسٹی آف ٹکساس سے شائع ہوا۔ پروپ نے جس طرح روسی لوک کہانیوں کی فارم کی گرہیں کھولیں اوران کی ساختوں کو بے نقاب کیا، اس نے آگے چل کر بیانیہ کے ساختیاتی مطالعے کے لیے ایک روشن مثال کا کام کیا۔ لیوی سٹراس نے بھی اگرچہ لوک روایتوں پر کام کیا، لیکن دونوں کے کام اور تجزیاتی رویّے میں بنیادی فرق ہے جس کا تذکرہ آگے آئے گا۔ پروپ کا کام نسبتاً سادہ ہے اور زیادہ پیچیدہ بھی نہیں، شاید اسی لیے پروپ کا اثر بعد کی ساختیاتی فکر پر زیادہ پڑتا رہا ہے۔ اس روسی کتاب کا تیس برس بعد انگریزی میں شائع ہونا اس کے طریقۂ کار کی صلابت اور اہمیت کا کھلا ہوا ثبوت ہے۔ ولادیمیر پروپ بنیادی طور پر ہیئت پسند تھا جس نے روسی ہیئت پسندوں کی دین کا پورا فائدہ اُٹھایا اور بیانیہ کی شعریات کے تعیّن کی سمت میں اہم نیا قدم اُٹھایا۔

پروپ کی فکر کے بنیادی نکات کو بیان کرنے سے پہلے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شاعری اور متھ میں جو فرق ہے، وہ نظر میں رہے، اس لیے کہ موجودہ بیانیہ خواہ وہ کتنی ترقی کر چکا ہو، وہ اپنے قدیم ماڈل (PROTOTYPE) یعنی متھ، اساطیر، دیومالا، لوک ساہتیہ اور قصے کہانی سے رشتہ نہیں توڑ سکتا۔ بیانیہ کی بعد کی تمام ہیئتی اور معنیاتی ترقی کا جوہر یا اصل الاصول انہیں اوّلین بنیادی نمونوں میں ملتا ہے۔ بیانیہ عناصر وقت کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے ہیں، اور دیکھا جائے تو بعد کے زمانوں میں بیانیہ کے مختلف پیرائے نئی طاقت اور نئے تحرک کے لیے بار بار اپنے اوّلین سرچشمۂ فیضان کے طرف پلٹتے رہے ہیں۔ ادبی نظام میں شاعری کے مقابلے میں متھ یعنی بیانیہ کے جوہر کی اصلیت کیا ہے، اس بارے میں لیوی سٹراس کا یہ بیان غور طلب ہے:

> ''متھ لسانی اظہار کا وہ حصہ ہے جہاں اطالوی کہاوت: "TRANSLATOR IS TRAITOR" 'مترجم مساوی ہے غدار کے' سچائی سے خالی معلوم ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے متھ کو

لسانی اظہارات کے نقشے میں شاعری سے بالمقابل بالکل دوسرے
سرے پر رکھنا پڑے گا (اگرچہ اس کے خلاف بہت کچھ کہا گیا
ہے)۔ شاعری وہ لسانی اظہار ہے جس کا ترجمہ بغیر اس کو شدید
نقصان پہنچائے ممکن ہی نہیں۔ اس کے برعکس متھ میں کہانی کا عنصر
بدترین ترجمے میں بھی ضائع نہیں ہوتا۔ ہم متھ کی زبان اور ثقافت کو
خواہ جانتے ہوں یا نہیں، ایک متھ دنیا میں کہیں بھی اور کسی بھی زبان
میں متھ ہی رہتی ہے۔ اور بطور متھ ہی پڑھی اور سمجھی جاتی ہے۔ اس
کی اصل نہ اسلوب میں ہے، نہ لفظوں کی موسیقی یا ان کی نحوی ترتیب
میں ہے۔ فقط 'کہانی' کے عنصر میں ہے جس کو متھ بیان کرتی ہے۔
متھ بنیادی نوعیت کی وہ زبان ہے جس کا معنیاتی تفاعل لسانی اظہار
کی کھردری سطح کے ساتھ ساتھ چلتا ہے"۔

(STRUCTURAL ANTHROPOLOGY, P. 206)

اوپر کے بیان سے واضح ہے کہ متھ اور شاعری میں لسانی اظہار کی سطح پر قطبین کا فرق ہے۔ دراصل شاعری میں زبان کا لفظیاتی، استعاراتی اور مماثلتی (PARADIGMATIC) پہلو حاوی رہتا ہے، یعنی ہر ہر لفظ پوری شعری میراث کی گونج کا حامل ہوتا ہے، اور یہی وہ عنصر ہے جو بقول رابرٹ فراسٹ ترجمے میں ضائع ہو جاتا ہے:

'POETRY IS WHAT IS LOST IN TRANSLATION'

شاعری لسانی ثقافت کے اُس عنصر سے فروغ پاتی ہے جو بے مثل یا یکتا (UNIQUE) ہے۔ اس کے برعکس متھ زبان کے اُس اساسی پہلو یعنی UNIVE-RSAL سے عبارت ہے جو تمام زبانوں میں قدرِ مشترک کا درجہ رکھتا ہے۔ زبان کی بعض ساختوں کی طرح جو آفاقی نوعیت کی ہیں، متھ کی ساخت بھی آفاقی ہے بمقابلہ لفظیاتی نظام کے جو ہر زبان میں اپنی الگ خود مختارانہ حیثیت رکھتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ متھ اور لوک کہانیوں کا سرمایہ ساختیاتی مطالعے میں ترجیحی حیثیت رکھتا ہے، اور اولین ساختیاتی مفکروں نے متھ کے مطالعے میں ایک خاص کشش محسوس کی۔ ولادمیر پروپ کا زمانہ 1920 کے بعد کا ہے، یعنی وہی دور جب روسی ہیئت پسند سرگرم

عمل تھے، اور ادبی منظر نامے پر چھائے ہوئے تھے۔ چنانچہ پروپ کا شمار بھی روسی ہیئت پسندوں میں کیا جاتا ہے۔ پروپ نے اپنے معاصر روسی ہیئت پسندوں کو بھی متاثر کیا اور بعد میں فرانسیسی ساختیاتی فکر پر بھی اثر ڈالا۔

پروپ سے پہلے وِسے لووسکی (VESELOVSKY) اور بیدئیر (BEDIER) رُوسی لوک کہانیوں پر کچھ کام کر چکے تھے۔ پروپ کی اوّلیت یہ ہے کہ اس نے جملے کے تجزیے کو ماڈل بنایا اور لوک کہانیوں کی پرتیں کھولتے ہوئے اُن کی آرکی ٹائپ تک پہنچ گیا۔ جملے کی بنیادی تقسیم موضوع اور اس کے عمل کی ہے "بادشاہ نے اژدہے کو تلوار سے ٹکڑے ٹکڑے کر دیا"۔ یہ جملہ کسی کہانی کا مرکزی حصہ یا پوری کہانی بھی ہو سکتا ہے۔ 'بادشاہ' کو 'شہزادے' 'وزیرزادے' یا کسی بھی دوسرے جری کردار سے تلوار کو 'نیزے'، 'برچھی' یا تیر و تبر سے، اور 'اژدہے' کو شیر، چیتے یا خطرناک یا ناپسندیدہ کردار سے بدل سکتے ہیں، اور ساخت جوں کی توں رہے گی۔ جملے کی ساخت اور لوک کہانیوں کی ساخت میں مماثلت کی نشان دہی کر کے پروپ نے بیانیہ کے مطالعے کی نئی راہ کھول دی۔ پروپ نے ایک سو روسی کہانیوں کا انتخاب کیا، اور اپنے تجزیے سے بتایا کہ کرداروں اور ان کے 'تفاعل' (FUNCTIONS) کی بنا پر ان لوک کہانیوں کی داخلی ساخت کو بے نقاب کیا جا سکتا ہے، اور ان کی درجہ بندی کس خوبی سے کی جا سکتی ہے۔ اس نے ان کہانیوں کے مختلف اور مشترک عناصر کا تجزیہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ ان کہانیوں میں اگرچہ کردار بدلتے رہتے ہیں لیکن کرداروں کا 'تفاعل' (FUNCTIONS) مقرر ہے، اور تمام کہانیوں میں ایک سا رہتا ہے۔ کردار کے تفاعل کو کردار کا وہ عمل قرار دیتے ہوئے جو کہانی کی معنویت کے دوسرے اجزا سے جڑا ہوا ہے، پروپ نے استقراری طور پر چار قوانین مرتب کیے جنھوں نے آگے چل کر لوک ادب اور بیانیہ کے مطالعے کی نئی دنیا فراہم کر دی۔ آفاقی اطلاقیت اور صداقت کے اعتبار سے قانون تین اور چار کو بعد کے مفکرین نے سائنسی دریافت کا درجہ دیا ہے:

۱۔ کرداروں کے 'تفاعل' کہانی کے راسخ اور غیر مذبذب عناصر ہیں۔ قطع نظر اس سے کہ کون ان کو سر انجام دیتا ہے، یہ کہانی کے بنیادی اجزا ہیں۔

۲۔ 'تفاعل' کی تعداد کہانیوں میں محدود ہے۔

۳۔ تفاعل کی 'ترجیع' (SEQUENCE) ہمیشہ ایک سی رہتی ہے۔

۴۔ باوجود تنوع کے تمام کہانیوں میں 'ساخت' ایک جیسی ہے۔

کرداروں کے 'تفاعل' (FUNCTIONS) کے اعتبار سے ایک کے بعد ایک کہانی کا تجزیہ کرتے ہوئے پروپ اس نتیجہ پر پہنچا کہ کہانیوں میں کرداروں کے تفاعل (FUNCTIONS) کی کل تعداد اکتیس سے کسی طرح نہیں بڑھتی، اور اگرچہ بعض کہانیوں میں عمل کی کچھ کڑیاں نہیں ملتیں، لیکن ہمیشہ ان کی ترتیب وہی رہتی ہے۔ تعداد میں فرق ہوسکتا ہے، لیکن ترتیب میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ ذیل میں ان تفاعل (FUNCTIONS) کا گوشوارہ (تفصیل کے لیے اصل سے رجوع ضروری ہے) درج کیا جاتا ہے، یعنی ابتدائی منظر کے بعد جب گھرانے کے افراد سامنے آتے ہیں، اور ہیرو کی نشان دہی ہوجاتی ہے تو کہانی ان تفاعل (FUNCTIONS) میں سے سب یا بعض کی مدد سے اسی ترتیب سے بیان ہوتی ہے:

۱۔ خاندان کا کوئی فرد گھر سے غائب ہوجاتا ہے۔
۲۔ ہیرو کو ممانعت ہوجاتی ہے۔
۳۔ ممانعت کی خلاف ورزی کی جاتی ہے۔
۴۔ وِلن جاسوسی کی کوشش کرتا ہے۔
۵۔ وِلن کو اپنے 'شکار' (VICTIM) کے بارے میں اطلاع ملتی ہے۔
۶۔ وِلن اپنے 'شکار' کو دھوکا دیتا ہے تاکہ اس پر یا اس کے مال واسباب پر قبضہ کرلے۔
۷۔ 'شکار' دامِ تزویر میں آجاتا ہے، اور نادانستہ اپنے دشمن کی مدد کرتا ہے۔
۸ (الف)۔ وِلن خاندان کے کسی فرد کو نقصان پہنچاتا ہے یا اُسے زخمی کردیتا ہے۔
۸ (ب)۔ خاندان کا کوئی فرد کسی چیز کی خواہش کرتا ہے یا اس میں کوئی کمی ظاہر ہوتی ہے۔
۹۔ بدبختی معلوم ہوجاتی ہے: ہیرو سے درخواست کی جاتی ہے، یا اس کو حکم دیا جاتا ہے، اور اس کو روانہ ہونے کی اجازت دی جاتی ہے یا اس کو بھیجا جاتا ہے۔
۱۰۔ بدبختی کے 'توڑ' کا فیصلہ کیا جاتا ہے یا فیصلے سے اتفاق کیا جاتا ہے۔
۱۱۔ ہیرو گھر سے روانہ ہوتا ہے۔

۱۲۔ ہیرو آزمائش میں مبتلا ہوتا ہے، سوال و جواب ہوتے ہیں، یا ہیرو پر حملہ کیا جاتا ہے، نتیجتاً کوئی جادوئی شئے یا مددگار رونما ہوتا ہے۔

۱۳۔ ہیرو مستقبل کے محسن کے اعمال کی مخالفت کرتا ہے۔

۱۴۔ ہیرو جادوئی شئے یا شخص کو حاصل کرتا ہے۔

۱۵۔ ہیرو کو جس شئے یا شخص کی جستجو ہوتی ہے، اُس کا نشان ملتا ہے یا اُس کو اُدھر لے جایا جاتا ہے یا وہ اُدھر جاتا ہے۔

۱۶۔ ہیرو اور وِلن کا براہِ راست مقابلہ ہوتا ہے۔

۱۷۔ ہیرو نشان زد کیا جاتا ہے۔

۱۸۔ وِلن کی شکست ہوتی ہے۔

۱۹۔ بدبختی دور ہو جاتی ہے، یا اس کا اثر ختم ہو جاتا ہے۔

۲۰۔ ہیرو کی واپسی ہوتی ہے۔

۲۱۔ ہیرو کا تعاقب کیا جاتا ہے۔

۲۲۔ ہیرو کو تعاقب سے بچایا جاتا ہے۔

۲۳۔ ہیرو انجانے طور پر گھر لوٹتا ہے یا دوسرے ملک میں پہنچتا ہے۔

۲۴۔ نقلی ہیرو دعوے دار بنا ہوا ملتا ہے۔

۲۵۔ ہیرو کی اصلیت کی آزمائش ہوتی ہے، یا اس کو کوئی مشکل کام دیا جاتا ہے۔

۲۶۔ کام ہو جاتا ہے۔

۲۷۔ ہیرو کی شناخت ہو جاتی ہے۔

۲۸۔ نقلی ہیرو یا وِلن کو بے نقاب کیا جاتا ہے۔

۲۹۔ نقلی ہیرو کو نئی شکل دی جاتی ہے۔

۳۰۔ وِلن کو سزا دی جاتی ہے۔

۳۱۔ شادی کے شادیانے بجتے ہیں اور ہیرو کو تخت و تاج پیش کیا جاتا ہے۔

پروپ پہلے سات 'تفاعل' کو تیاری کی منزل کہتا ہے۔ اسی طرح دوسرے زمروں کی بھی نشاندہی کی جاسکتی ہے، مثلاً دسویں تفاعل تک مصائب کا سلسلہ ہے، اس کے بعد بے گھری، دربدری، جنگ و جدال، مراجعت، اور بالآخر وصال، شادی، تخت نشینی وغیرہ۔

اور ان اکتیس 'تفاعل' کے ساتھ ساتھ پروپ نے سات 'دائرہ ہائے عمل' (SPHERES OF ACTION) بھی نشان زد کیے جو کرداروں کے رول اور ان کی نوعیت پر مبنی ہیں:

۱۔ وِلن (رقیب یا ناپسندیدہ کردار)
۲۔ محسن
۳۔ مددگار
۴۔ شہزادی (معشوق) اور اس کا باپ
۵۔ بھیجنے والا
۶۔ ہیرو (عاشق یا 'شکار')
۷۔ نقلی ہیرو

پروپ کہتا ہے کہ ایک کردار ایک ہی کہانی میں ایک سے زیادہ رول بھی انجام دے سکتا ہے، مثلاً وِلن نقلی ہیرو بھی ہوسکتا ہے، یا محسن قاصد بھی ہوسکتا ہے۔ اس طرح ایک رول میں کئی کردار بھی آ سکتے ہیں۔ مثلاً ایک سے زیادہ وِلن، لیکن ان کا دائرۂ عمل وہی ہوگا جو اوپر بیان کیا گیا۔ دیکھا جائے تو ان میں سے مختلف کردار اور ان کا دائرۂ عمل وہی ہے جو بعد کے بیانیہ کی مختلف اقسام مثلاً ایپک، رومانی داستانوں اور عام قصے کہانیوں میں ملتا ہے۔

یوں اپنے تجزیے سے پروپ نے نہ صرف روسی لوک کہانیوں کی گرامر دریافت کی بلکہ یہ ثابت کردیا کہ بیانیہ اپنی بناوٹ کے اعتبار سے جملے کی افقی نحوی (SYNTAG-MATIC) ساخت کا تتبع کرتا ہے، گویا عمودی مماثل (PARADIGMATIC) ساخت شاعری سے مخصوص ہے، اور اس کا بیانیہ کے ڈھانچے کی تعمیر سے زیادہ تعلق نہیں۔ پروپ کا ایک اور کارنامہ یہ ہے کہ اس کے مطالعے سے یہ بھی ثابت ہوگیا کہ بیانیہ کی ساخت کا وحدانی عنصر کرداروں کے تنوع اور بوقلمونی (یعنی صوتی کثرت) کی سطح پر نہیں، بلکہ کرداروں کے 'تفاعل' کی فونیمی سطح پر دریافت کیا جا سکتا ہے، یعنی اُس عمل میں جسے پلاٹ میں کردار سرانجام دیتے ہیں۔ پروپ کا کمال یہ ہے کہ اس نے یہ نتائج اگرچہ لوک کہانیوں کے تجزیے سے اخذ کیے، لیکن ان کا اطلاق تمام بیانیہ پر ہوسکتا ہے۔

پروپ نے یہ اہم اشارہ بھی کیا کہ پریوں کی کہانیوں کے مآخذ متھ ہیں۔ متھ سے کہانی بناتے ہوئے دلچسپی کا عنصر بڑھانے کے لیے شجاعت اور دلیری کے واقعات کا

اضافہ کردیا جاتا تھا۔ پروپ کو یہ اعتراف ہے کہ کہانی کی جمالیاتی اپیل فضائل اور اوصاف کے اضافے سے بڑھ سکتی ہے، نہ کہ ان مشترک تفاعل کی وجہ سے جو سب کہانیوں کا مشترک ڈھانچا ہیں۔ یہ فضائل اور اوصاف کرداروں کی عمر، جنس، شکل وصورت، عادات، نیز حرکات وسکنات کا مجموعہ ہو سکتے ہیں۔ پروپ کہتا ہے کہ ان سے کہانیوں میں حسن ودلکشی اور رعنائی وتاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔ غرض پروپ اگرچہ کہانیوں کے حُسن ودلکشی کا احساس رکھتا تھا، لیکن 'جمالیاتی قدر' اس کا موضوع نہیں۔ اس کی دلچسپی صرف بیانیہ کی ساخت میں تھی۔ اس کا کمال یہ ہے کہ اس نے پلاٹ کے تفاعل اور کرداروں کے رول کے باہمی رشتوں کی نشاندہی کر کے بیانیہ کی بنیادوں کو بے نقاب کردیا۔ بیانیہ پر بعد کے کئی لکھنے والوں نے پروپ کے ساختیاتی مطالعات کا واضح اثر قبول کیا، ان کا ذکر آگے آئے گا۔

پروپ اگرچہ جیسا کہ اوپر کہا گیا، کہانیوں کی جمالیات کے اسباب وعلل کی بحث نہیں اُٹھاتا، تاہم کہانی کی داخلی ساخت (تنظیم)، ہیئتی ڈھانچے کے عناصر اور ان کی کارکردگی کے دائرۂ عمل کو اس نے ہمیشہ کے لیے نشان زد کردیا۔ اس طرح گویا اس نے لوک کہانیوں کی گرامر کو متعین کیا جن کی بنیادوں پر آگے چل کر بیانیہ پر کام کرنے والوں نے عمارتیں اُٹھائیں۔ پروپ کے برعکس کلاڈ لیوی سٹراس کا موضوع لوک کہانی کی ہیئت نہیں بلکہ لوک کہانی کی اصل ہے۔ یعنی متھ جس سے چھوٹی بڑی لوک کہانیاں وجود میں آتی ہیں۔ لیوی سٹراس ماہر بشریات تھا۔ اس کی نظر ثقافت کی جڑوں پر تھی، اور اس کے بقول کسی بھی ثقافت کی جڑیں اس متھوں میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ لیوی سٹراس کا انقلاب آفریں کام STRUCTURAL ANTHROPOLOGY پیرس سے ۱۹۵۸ء میں شائع ہوا۔ پروپ کے برعکس لیوی سٹراس متھ کے تجزیے کے ذریعے انسانی ذہن کی اصل تک پہنچنا چاہتا تھا۔

لیوی سٹراس کی سب سے بڑی خواہش یہ ثابت کرنا تھا کہ انسانی ثقافتی اور سماجی برتاؤ کے تمام مظاہر کو ایک نظام کے تحت لایا جاسکتا ہے۔ اپنے مشہور مقالے TRISTES TROPIQUES, PARIS, 1955 میں اس نے لکھا ہے "سوال یہ ہے کہ کیا انسانی سماجی زندگی کی مختلف جہات (بشمول آرٹ اور مذہب) اُن تصورات اور طریقوں کی مدد سے نہیں سمجھی جاسکتیں۔ جو جدید لسانیات میں دریافت کر لیے گئے ہیں۔ مزید یہ کہ کیا یہ ظواہر

اس حقیقت کا حصہ نہیں جس کی داخلی نوعیت وہی ہے جو زبان کی ہے۔" (ص ۶۲)۔
لیوی سٹراس کا موضوع اگرچہ بشریات ہے لیکن اس کی اصل سعی و جستجو انسانی سماجی زندگی کے نظم کی تلاش ہے۔ اکثر و بیشتر وہ پرانے سماجوں سے بے ربط اور منتشر معلومات کا ڈھیر جمع کرتا ہے اور پھر دیکھتا ہے کہ کیا صوتیاتی ماڈل یا نظریہ فونیم کی بنا پر ان میں کوئی نظم یعنی ساخت تلاش کی جاسکتی ہے، تاکہ انسان کی تحت الشعوری یعنی اساسی کارکردگی کے رازوں تک پہنچا جاسکے۔ چنانچہ قدیم تہذیب و ثقافت کے متعدد ظواہر یعنی تیج تہوار، رسم و رواج، طور طریقے، ٹوٹم، اوہام، رشتہ داریوں، شادی بیاہ کی رسموں وغیرہ کا لیوی سٹراس نے نہایت باریک بینی سے مطالعہ کیا، اور یہ دیکھنے کی کوشش کی کہ ان میں کیا امتیازات اور باہمی رشتے کارگر ہیں۔ رشتہ داریوں (KINSHIP) کے تجزیے کے بارے میں وہ لکھتا ہے "رشتہ داریوں کے نام فونیم کی طرح معنی کو ممیز کرتے ہیں، اور یہ بامعنی بھی اسی وقت ہوتے ہیں جب ان کو ایک نظام کے تحت دیکھا جائے"۔ (ایضاً ص ۳۴)

لیوی سٹراس کا طریقہ کار کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اب سب سے پہلے متھ کے بیانیہ کو چھوٹے چھوٹے واحدوں (UNITS) میں تقسیم کرتا ہے جو ایک ایک جملے میں لکھے جاسکتے ہیں۔ یہ پروپ کے "تفاعل" کے گوشوارے سے ملتے جلتے ہیں، لیکن بعینہٖ ان کی طرح نہیں، کیونکہ یہ "افعال" پر نہیں بلکہ "رشتوں" پر مبنی ہیں، اور کہیں کہیں تو یہ صرف ناموں کی وضاحت پر مشتمل ہیں، جیسے THEBAN متھ میں ایڈپس SWOLLEN=FOOT لیوی سٹراس ان واحدوں کے لیے متھیم (MYTHEMES) کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اصطلاح اس نے فونیم یا مارفیم کی طرز پر وضع کی ہے۔ یہاں تک تو بات سمجھ میں آتی ہے لیکن جس طرح وہ ان متھیم کو ترتیب دیتا ہے وہ خاصا پیچیدہ اور دقت طلب ہے۔ لیوی سٹراس کا کہنا ہے کہ متھ ایک طرح کا پیغام ہے جو اس ثقافت کے افراد کے لیے ہے جس ثقافت میں وہ متھ رائج ہے۔ مزید یہ کہ جب تک کوئی ثقافت وحدانی رہتی ہے، متھ میں تبدیلی نہیں ہوتی، لیکن جب جب اس میں دوسرے اثرات کے در آنے سے مختلف پرتیں پیدا ہوتی ہیں، تو متھ میں بھی تبدیلیاں نمودار ہو جاتی ہیں۔ تاہم متھ کا اصل پیغام نہیں بدلتا بلکہ یہ وہی رہتا ہے۔ اکثر و بیشتر یہ پیغام ایک کوڈ یعنی رمز کے ذریعے ادا ہوتا ہے۔ اس رمز کو متھیم کی مناسب ترتیب سے دریافت کیا جاسکتا ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا پروپ کے

لوک کہانیوں کے تفاعل کے گوشوارے کی طرح متھیم کی ترتیب اس اعتبار سے نہیں ہے جس طرح یہ واحدے متھ کے بیانیہ میں آتے ہیں، بلکہ رشتوں کے اعتبار سے ہے۔ چنانچہ متھ میں متھیم آگے پیچھے آسکتی ہیں اور متھ کا رمز اُسی وقت کھلتا ہے جب ان کو صحیح ترتیب سے دیکھا جائے۔ لیوی سٹراس نے STRUCTURAL ANTHROPOLOGY میں شامل اپنے مشہور مضمون "THE STRUCTURAL STUDY OF MYTH" میں ایڈیپس متھ کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''ارکسٹرا اسکور بائیں سے دائیں لکھا جاتا ہے اور اوپر سے نیچے۔ ساز بجاتے ہوئے صفحے پلٹنا پڑتے ہیں، لیکن سازوں کی سنگ کالم در کالم چلتی ہے۔ ایڈیپس متھ کے رمز کو کھولنے کے لیے اس کو اس طرح دیکھنے کی ضرورت ہے۔ متھ کو ایک سیدھے خط کے طور پر لینا مناسب ہوگا اس کو سمجھنے کے لیے ہمارا کام صحیح ترتیب سے اس کی بازیافت کرنا ہے۔ مثلاً اگر ہمارے سامنے کوئی ایسی چیز ہے جس میں متھیم یوں آئی ہیں:

1,2,4,7,8,2,3,4,6,8,1,4,5,7,8,1,2,5,7,3,4,5,6,8......

تو چاہیے کہ سب ایک کو اوپر تلے ایک ساتھ، اسی طرح سب دو کو اور سب تین کو ایک ساتھ رکھیں۔ علیٰ ہذالقیاس، جیسا کہ اس نقشے میں دکھایا گیا ہے:

1	2		4			7	8
	2	3	4		6		8
1			4	5		7	8
1	2			5		7	
		3	4	5	6		8

اس گوشوارے میں سب سے بڑا ہندسہ آٹھ ہے۔ اگرچہ کوئی سلسلہ پوری طرح ایک سے آٹھ تک مکمل نہیں، تاہم متھیم کی تکرار کے دوران نمبروں کی پانچ بار تکرار ہوئی ہے۔ اس لیے ان کو آٹھ کالموں اور پانچ سلسلوں میں درج کیا گیا ہے۔ لیوی سٹراس کہتا ہے کہ متھیم کے سلسلے میں کہیں کوئی نمبر خالی ہے، تو معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ متھیم کہاں پر وارد نہیں ہوئی، مثال کے طور پر ہمیں معلوم ہے کہ پہلے سلسلے کو ظاہر کرتے ہوئے خالی جگہیں کہاں چھوڑنی ہیں،

اسی طرح جب ہم تیسری سطر میں پانچ تک پہنچتے ہیں تو ہمیں معلوم ہے کہ اس کو کہاں درج کرنا ہے، یعنی اس متھیم کی ترتیب کیا ہے۔ اس وضاحت کے بعد لیوی سٹراس نے ایڈیپس متھ کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ لیوی سٹراس کے ذہن کی بُراقی اور خلاقی اپنی جگہ پر، یہ تجزیہ نہایت پیچیدہ ہے، اور اِشکال سے پُر ہے۔ یعنی سائنسی تجزیے کی سادگی اس میں نہیں ملتی۔ سوائے لیوی سٹراس کے مدّاحوں کے دوسروں نے اس تجزیے کے کئی نکات سے اختلاف کیا ہے اور اس کو دور از کار قرار دیا ہے۔ ایڈپس متھ کے مقابلے میں ریڈ انڈین متھوں پر لیوی سٹراس کا کام کہیں زیادہ وقیع ہے۔ ایڈمنڈ لیچ نے لیوی سٹراس کے طریق کار کو توریت کے پہلے باب یعنی کتاب آفرینش (GENESIS) کے تجزیے پر آزمایا ہے۔ اس کے دلچسپ مضمون کا عنوان ہے: "LEVI-STRAUSS IN THE GARDEN OF EDEN" اس میں 'کتاب آفرینش' کا اساطیری مطالعہ نہایت خوبی سے کیا گیا ہے۔ قطع نظر اُن اثرات کے جنھوں نے ساختیاتی فکر کے پروان چڑھانے میں مدد دی، لیوی سٹراس اکثر و بیشتر اساطیری روایتوں کی دھند میں کھو جاتا ہے۔ اس کا طرزِ تحریر بھی خاصا پیچیدہ ہے۔ چنانچہ بقول رابرٹ شولز اس کی تحریروں میں انسانی ذہن کی بنیادی ساختوں سے ملاقات ہو یا نہ ہو، لیوی سٹراس کے خلاق ذہن سے ضرور ملاقات ہو جاتی ہے۔

بہرحال لیوی سٹراس کے اس کارنامے کو تسلیم کرنا ہوگا کہ تمدّنی زندگی کے ٹھوس حقائق اور اشیا سے بھری پُری دنیا کو وہ ایک ایسی نگاہ عکس ریز سے دیکھتا ہے جو اس کی تہوں تک اتر جاتی ہے۔ وہ ثقافتی (صوتی) مظاہر کی بوقلمونی اور رنگارنگی میں فونیمی وحدت کا جویا تھا۔ ادب کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو وہ 'مواد' کی کثرت کا مطالعہ اس کے پس پشت کارفرما 'فارم' کی وحدت کو دریافت کرنے کے لیے کرتا تھا، یہ جاننے کے لیے کہ ثقافتی زندگی کی حیران کن بوقلمونی کا ساختیاتی اصل الاصول کیا ہے۔

نارتھروپ فرائی

ساختیاتی فکر کو آگے بڑھانے والوں میں اور تنقید کو ایک باقاعدہ سسٹم دینے والوں، نیز 'نئی تنقید' کے امریکی دبستان پر پہلا باضابطہ وار کرنے والوں میں نارتھروپ فرائی (NORTHROP FRYE) کا نام بہت اہمیت رکھتا ہے۔ فکشن کی شعریات کی بحث

میں فرائی کی حیثیت ولادیمیر پروپ اور لیوی سٹراس کے بعد اور گریما، تودوروف اور ژینت سے پہلے ایک جزیرے کی سی ہے۔ اس نے ادبی تنقید کو جو سسٹم دینے کی کوشش کی، اس کا کوئی واضح تعلق پہلے آنے والوں میں سے نہیں ہے۔ اس لیے فرائی کا ذکر الگ سے کرنا ہی مناسب ہے۔ فرائی کی شہرۂ آفاق تصنیف ANATOMY OF CRITICISM: پرنسٹن یونیورسٹی پریس سے 1957 میں شائع ہوئی تھی۔ اس کا کہنا ہے کہ ادبی تنقید میں بحث فقط 'لکھے' ہوئے 'لفظ' تک محدود کیسے رہ سکتی ہے جب تک مختلف متون کی مشترکہ اور مختلف خصوصیات کے مطالعے اور مختلف اصناف کے مطالعے سے حاصل ہونے والے 'علم' کے ذریعے یہ معلوم نہ ہو کہ ادب کی نوعیت و ماہیت کیا ہے، نظم و نثر کے امتیازات کیا ہیں، اساطیر ورزمیہ، اور ناول و افسانہ کا فرق کیا ہے، (یا مثلاً اُردو روایت کے حوالے سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ داستان و حکایت، کتھا کہانی، یا قصیدے مثنوی، مرثیے، غزل یا نظم کے تقاضے کیا ہیں، یا مختلف اصناف کو پڑھتے ہوئے ہماری توقعات کیا ہوتی ہیں، یا کسی بھی فن پارے کا مطالعہ ہم کن تجربات کی روشنی میں کرتے ہیں۔

نارتھروپ فرائی کی ANATOMY OF CRITICISM ادبی تنقید میں سنگِ میل کا درجہ اس لیے رکھتی ہے کہ فرائی کی 'ساختیات' نے اس وقت کی رائج نئی تنقید کے بنیادی مفروضات کو چیلنج کیا۔ اور اصرار کیا کہ شعریات اور ادبی تنقید ایک باقاعدہ 'ضابطۂ علم' ہے اور خواہ ایسا محسوس ہو یا نہ ہو، یہ ضابطۂ علم فن پارے کا مطالعہ کرتے ہوئے لامحالہ عمل آرا رہتا ہے۔ نیز یہ کہ تنقید کا ایک منصب یہ بھی ہے کہ وہ ادب کی شعریات کے اصول وقوانین کا تعین کرے اور انہیں منظم و منضبط کرے۔

فرائی کا کہنا ہے کہ 'شعریات کے نظام' کے تصور کے بغیر تنقید اس پراسرار مذہب کی طرح ہے جس کا کوئی صحیفہ نہ ہو:

'MYSTERY-RELIGION WITHOUT A GOSPEL'

فرائی کی بہت سی باتوں سے اختلاف کیا گیا ہے اور کیا جاتا رہے گا، لیکن اس حقیقت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ فرائی نے ادب کی شعریات کا نظام وضع کرنے کی جو کوشش کی، وہ ہر اعتبار سے حوصلہ مندانہ اور قابلِ قدر ہے۔

فرائی ادب میں نری حقیقت نگاری کے خلاف ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ادب

افسانویت کے بغیر تخلیق ہو ہی نہیں سکتا)۔ وہ ادب کی معنویت کو واضح کرنے کے لیے دو اہم اصطلاحیں استعمال کرتا ہے: ایک کو وہ 'مرکز جو' (CENTRIPETAL) کہتا ہے اور دوسری کو 'مرکز گریز' (CENTRIFUGAL)۔ بقول فرائی ادب کی پہچان یہ ہے کہ اس کی معنویت 'مرکز جو' ہوتی ہے، 'مرکز گریز' نہیں۔ یعنی ادب میں خارجی حقیقت کا کیسا ہی عکس کیوں نہ پیش کیا جائے، اس کی معنویت کا رُخ باطن کی طرف (اندر کی طرف) رہتا ہے، باہر کی طرف نہیں۔ فرائی اپنی تنقید کو 'آرکی ٹائپل تنقید' (ARCHETYPAL CRITICISM) کا نام دیتا ہے۔ 'آرکی ٹائپ' کو وہ ایسی علامات یا پیکر قرار دیتا ہے جو ایک متن کو دوسرے متن سے جوڑتے ہیں اور متون کی افہام و تفہیم کا ذریعہ بنتے ہیں۔ ان کے ذریعے انسان کی وہ بنیادی امنگیں اور ارادے ظاہر ہوتے ہیں جو مختلف انسانی سماجوں میں پائے جاتے ہیں خواہ ان میں کتنا ہی مکانی یا زمانی بُعد کیوں نہ ہو۔ آرکی ٹائپ کے بار بار ظاہر ہونے کا مطلب ضروری نہیں کہ ان کی صداقت ہو، بلکہ یہ کہ ان میں ایسی کشش ہے کہ ان کے ذریعے سامع یا قاری کی توجہ برابر مبذول کی جاسکتی ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ آرکی ٹائپ ان تصورات کی نمائندگی کرتے ہیں جو انسانی خواہش کا مقصود ہیں یا ان خواہشات کی راہ میں مزاحم ہوتے ہیں۔ مختصر یہ کہ آرکی ٹائپ انسانی امنگوں اور حوصلوں، نیز تردداتِ اور تفکرات کو ظاہر کرتے ہیں۔ فرائی کے نظام کی پشت پر انسانی فطرت اور ثقافت کا جو تصور ہے، اس کی رُو سے ادب محض خارجی حقیقت کا پَرتو نہیں بلکہ انسان کے کُلّی خواب 'The TOTAL DREAM OF MAN' کا پرتو ہے۔ بقول فرائی تہذیب دراصل فارم سازی کا یعنی فطرت کو فارم دینے کا عمل ہے۔ عمارات، باغات، شہر، سماج، سب ذہنِ انسانی کی خواہش کے کرشمے ہیں۔ ادب بھی اسی عمل کا مظہر ہے۔ اگر تعبیری طور پر دیکھا جائے تو ادب نہ صرف فطرت سے ماورا ہے بلکہ فطرت کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ ادب اپنی آزادانہ کائنات رکھتا ہے اسی لیے یہ دنیا گویا اصناف کے امکانات کے انبار سے عبارت کہی جاسکتی ہے۔

فرائی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے شعریات کی کلی نظام کے مقدمے کو پوری قوت سے پیش کیا۔ وہ چیز جس کی بدولت شاعری کو بطور شاعری پڑھا جاتا ہے، فی نفسہٖ شاعری نہیں ہے، نہ ہی اس کے پڑھنے کا تجربہ ہے، بلکہ شاعری کے بارے میں وہ علم ہے جس کو شعریات کہا جاتا ہے اور جس کا کچھ نہ کچھ تصور ہر زمانے میں موجود رہا ہے، لیکن ادبی تنقید

اس کے اصول وقوانین کو تمام وکمال منضبط نہیں کرسکی۔ 'ادبی قابلیت' یا 'ادبی نظام' کا تصور بعض معترضین کے نزدیک ناپسندیدہ ہوسکتا ہے، کیونکہ ایسے لوگوں کی اب بھی کمی نہیں جو کسی بھی طرح کے نظم یا ضابطہ بندی کو ادب کی خلقی آزادہ روی اور بے روک ٹوک تخلیقیت کے منافی سمجھتے ہوں۔ ان کی رو سے اگر ادب کے 'صحیح' مطالعے کا کوئی طریقہ آج تک وضع نہیں ہوسکا، تو 'ادبی قابلیت' اور ادبی 'عدم قابلیت' کا تصور بھی منطقی اعتبار سے قابلِ قبول نہیں ہوسکتا۔ شطرنج کی بازی یا کوئی بھی کھیل اور اس میں ہار جیت کسی نہ کسی طرح کے اصول و قوانین کے تابع ہوسکتی ہے لیکن ادب کا تموّل اور تنوع اس نوعیت کا ہے کہ اس کو اصول و قوانین کے تابع کرنا گویا خود اس کے وجود کو رد کرنا ہے۔ غرض ان لوگوں کے بقول ادب کی دنیا میں لطف اندوزی کا عمل ذاتی اور موضوعی اور اسے کسی ماہرانہ قانون دانی کی تحویل میں لانا غیر ادبی فعل ہے۔

لیکن فرائی کا اصرار یہ ہے کہ ادب میں سوال محض لطف اندوزی کا نہیں ہے۔ لطف اندوزی تو افہام وتفہیم اور مہارت کے بغیر بھی ممکن ہے۔ ایسا ممکن ہے کہ کوئی شخص متن کو صریحاً غلط سمجھے، لیکن خالصتاً ذاتی وجوہ سے وہ اس سے لطف اندوز ہو۔ اس صورتِ حال سے ادبی افہام وتفہیم کے تقاضے رد نہیں ہوتے بلکہ یہ حقیقت خود اس کا ثبوت ہے کہ افہام و تفہیم اور تحسین کی کچھ نہ کچھ اصولی بنیادیں ہیں۔ یہ بنیادیں نہ ہوں تو نہ صرف ادب سے متعلق ہر بحث بے مصرف ہے بلکہ ادب سرے سے تخلیق ہی نہیں ہوسکتا۔ کوئی تعلیمی نظام (خواہ وہ کتنا ہی ناقص کیوں نہ ہو) ادب کے بین متنی INTER-TEXTUAL مطالعے سے ادب کے بارے میں بعض توقعات کو راہ دیتا ہے اور ادبی معیاروں کا احساس پیدا کرتا ہے، جسے دوسرے لفظوں میں ادبی تربیت یا ادبی مذاق یا سخن فہمی کہتے ہیں۔ یہ عمل کتنا ہی غیر شعوری کیوں نہ ہو اس کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ فرائی کہتا ہے کہ یہ بدیہی ہے کہ ادب کے بہت سے اصول وضوابط سائنس کی طرح واضح طور پر ظاہر نہیں ہوتے، بلکہ تہہ نشیں طور پر کارگر رہے ہیں۔ فرائی اصرار کرتا ہے کہ ادب کی شعریات کا مربوط اور منظم نظریہ ممکن ہے، اور ادبی تنقید کا مقصود یہی ہونا چاہیے۔ فکشن کی اقسام کو ایک نظام کے تحت لا کر ضابطہ بند کرنے کی جو کوشش فرائی نے کی، اسے ادبی تنقید میں ایک حوصلہ مندانہ اقدام قرار دیا گیا ہے۔

فرائی کے نظریے کی رُو سے فِکشن کو دو طرح سے دیکھا جاسکتا ہے، ایک کو وہ 'اطواری نظام' (SYSTEM OF MODES) اور دوسرے کو 'صنفی نظام' (SYSTEM OF FORMS) کہتا ہے۔ 'اطواری نظام' دراصل تاریخی (DIACHRONIC) جہت رکھتا ہے۔ یہ ہیرو کی قوتِ عمل پر مبنی ہے۔ ہیرو کی قوتِ عمل دو طرح کی ہوسکتی ہے، یعنی دوسرے افراد کے مقابلے میں یا ماحول کے مقابلے میں۔ اسی طرح ہیرو کی برتری بھی دو طرح کی ہوسکتی ہے، یعنی برتری بہ اعتبارِ درجہ یا برتری بہ اعتبارِ نوع۔ فرائی کا کہنا ہے کہ ان عوامل کی روشنی میں فِکشن کے کم از کم نو (۹) اطواری زمرے MODAL CATEGORIES ترتیب دیے جاسکتے ہیں جو اسی طرح ہیں:

۱۔ برتر بہ اعتبارِ نوع، افراد اور ماحول دونوں سے
۲۔ برتر بہ اعتبارِ نوع، افراد یا ماحول کسی ایک سے
۳۔ برتر بہ اعتبارِ درجہ دونوں سے
۴۔ برتر بہ اعتبارِ درجہ کسی ایک سے
۵۔ برابر دونوں کے
۶۔ کم تر بہ اعتبارِ درجہ کسی ایک سے
۷۔ کم تر بہ اعتبارِ درجہ دونوں سے
۸۔ کم تر بہ اعتبارِ نوع کسی ایک سے
۹۔ کم تر بہ اعتبارِ نوع دونوں سے۔

ان زمروں پر مبنی پانچ قسمیں ادب میں فی الحقیقت ملتی ہیں جو یوں ہیں:

۱۔ اساطیری یا دیومالائی (MYTH) (برتر بہ اعتبارِ نوع دونوں سے)
۲۔ رومانی (ROMANCE) (برتر بہ اعتبارِ درجہ دونوں سے)
۳۔ اعلیٰ حقیقت پسندانہ (HIGH MIMESIS) (برتر بہ اعتبارِ درجہ فقط افراد سے، ماحول سے نہیں)
۴۔ کم تر حقیقت پسندانہ (LOW MIMESIS) (برتر کسی اعتبار سے نہیں)
۵۔ طنزیہ رستم ظریفانہ IRONY (فروتر)

بیانیہ میں تقسیم کی اقسام کو فرائی نے MYTHOS کے تصور کی مدد سے ضابطہ بند کیا

ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ یہ موسموں کی تقسیم پر مبنی ہیں، یعنی انہیں بہار، گرما، خزاں اور سرما کے دائرے کی رعایت سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ قصے کہانیوں میں پلاٹ کی ساخت یا تقسیم کا ارتقا اسی مناسبت سے طے پاتا ہے۔ مثلاً بہار کا MYTHOS کامیاب عشق سے عبارت ہے۔ سماج کی طرف سے رکاوٹیں پیدا ہوتی ہیں، لیکن انجام کار ان پر قابو پالیا جاتا ہے، اور بالآخر سماج میں نیا ارتباط پیدا ہوتا ہے۔ خزاں سے مناسبت رکھنے والا پلاٹ المیہ نوعیت رکھتا ہے۔ اس میں معاہدے کی خلاف ورزی ہوتی ہے، رکاوٹیں سدِ راہ ثابت ہوتی ہیں، اور مخالف عناصر (انسانی یا آسمانی طاقتیں یا فطرت) بدلہ لینے میں کامیاب ہوتے ہیں، اور اگر وصال یا ارتباط ہوتا بھی ہے تو دوسری دنیا میں یا قربانی کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔ گرما سے مناسبت رکھنے والے پلاٹ جستجو کے رومان پر مبنی ہوتے ہیں، ان میں دشوار گزار اور خطرناک سفر، جدّ وجہد، معرکہ آرائی اور ہیرو کی فتح مندی وکامرانی کا بیان ہوتا ہے، جبکہ سرما کے پلاٹ IRONY کی رو سے بالکل دوسرا نقشہ پیش کرتے ہیں، جستجو ناکامی پر منتج ہوتی ہے، سماج کی نئی تشکیل نہیں ہو پاتی، اور ہیرو کو بالآخر محسوس ہوتا ہے کہ سوائے موت یا دیوانگی کے کوئی راہِ فرار نہیں ہے۔

فکشن کے اطواری نظام کی طرح فرائی کے 'صنفی نظام' کا نظریہ بھی خاصا اہم ہے جسے وہ 'مسلسل اصناف' (CONTINOUS FORMS) کا نام دیتا ہے۔ ارسطو کی تقسیم، یعنی غنائیہ، رزمیہ، اور ڈرامائی کو بنیاد بناتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ رزمیہ (یعنی بیانیہ) کی مزید تقسیم ممکن ہے۔ اسے وہ EPOS اور 'فکشن' کہتا ہے۔ EPOS کا تعلق زبانی روایت سے ہے یعنی وہ ادب جو سنانے کے لیے ہو، اور 'فکشن' وہ ادب ہے جو پڑھنے کے لیے لکھا جائے۔ اس تقسیم پر اعتراض کیا گیا ہے کہ ملٹن کی 'فردوسِ گم شدہ'، بقول فرائی اگرچہ پڑھنے کے لیے لکھی گئی تھی، لیکن اس کی خطابیہ لَے اس کو زبانی روایت کی چیز بنا دیتی ہے۔ یا ڈکنس جب اپنے ناولوں کو خود پڑھتا ہے تو فکشن، EPOS میں بدل جاتا ہے۔ ایک مسئلہ یہ بھی اُٹھایا گیا کہ فکشن کے فنی پہلو پر اصرار کی وجہ سے فرائی کو سوانح اور تاریخ کو حذف کرنا پڑا۔ خودنوشت سوانح کو اس نے یہ کہہ کر شامل رکھا کہ خودنوشت سوانح اس اعتبار سے تخلیقی ہے کہ مصنف کو خودنوشت میں واقعات وتجربات کے ایک وسیع سلسلے سے انتخاب کرکے ایک مربوط نظام خلق کرنا پڑتا ہے اور یہ عمل افسانویت کے عمل سے مشابہ ہے۔ لیکن اگر

پلوٹارچ اور لٹن اسٹریچی جیسے سوانح نگار اور کارلائل جیسے مورخ ادب کے زمرے سے خارج کردیے جائیں تو غور طلب ہے کہ کیا ادب کی ایسی تعبیر وتعریف جامع کہی جا سکے گی۔ تودوروف صنفی نظام کے نظریے کو قابلِ قبول قرار نہیں دیتا۔ رابرٹ شولز کا کہنا ہے کہ فرائی کے 'اطواری نظام' کے مقابلے پر اس کے 'صنفی نظام' کے نسبتاً کم قابلِ قبول ہونے کی وجہ یہ ہے کہ فرائی کا رویہ اناٹومی میں از اول تا آخر اساطیری اور آرکی ٹائپل ہے۔ 'اطواری نظام' کی بحث کا معیاتی ہونا سمجھ میں آتا ہے، لیکن 'صنفی نظام' کی بحث کا تقاضا تھا کہ اس کو فنی اور بدیعی سطحوں کی مدد سے استوار کیا جائے تاہم فرائی یہاں بھی معیاتی امتیازات سے مدد لیتا ہے، نتیجتاً اس کے صنفی زمرے بندی میں کھانچے رہ جاتے ہیں۔

لیکن فرائی کے حامیوں کا کہنا ہے کہ نظام کی شقیں اتنی اہم نہیں جتنا نظام کی جامعیت اور کلیت اہم ہے۔ فرائی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ادبی شعریات کو ذہنِ انسانی کی کارکردگی سے مربوط کر کے دیکھنے کی کوشش کی اور اس میں ایک تسلسل اور نظم دریافت کیا۔ بقول فرائی آرکی ٹائپ بار بار ظاہر ہوتے ہیں، اسی لیے کہ انسانی فطرت راسخ ہے یعنی ایک سی ہے۔ نہ صرف انسان کی جسمانی ضروریات ایک سی ہیں بلکہ تہذیب کے ظواہر یعنی بوقلمونی اور انتشار میں نظم وضبط پیدا کرنے کی خواہش بھی ہر سماج میں ایک سی ہے۔ ادب اسی نظم وضبط کی خواہش کا اظہار ہے جو خود مختارانہ نوعیت رکھتا ہے۔ چنانچہ اس کے اطوار بھی (مثلاً اساطیری (دیومالائی)، رومانی، حقیقت پسندانہ اور طنزیہ یا ستم ظریفانہ) دُنیا کے تمام سماجوں میں کم وبیش ایک سے ہیں اور ایک سے تواتر سے رونما ہوتے ہیں۔ ان میں تنوع پایا جا سکتا ہے، لیکن ان کی بنیادی ساختیں ذہنِ انسانی کی اُس بنیادی ثنویت پر مبنی ہیں جس کا ایک سرا خواہش وآرزو، اور سعی وجستجو سے جُڑا ہوا ہے، تو دوسرا درد وداغ وسوز وتردّد وتفکّر واضطراب وپریشانی سے۔ اس ثنویت کی آویزش وپیکار تمام انسانی سماجوں کا لازمہ ہے۔

اس نظر سے دیکھا جائے تو فرائی کا نظریہ اگرچہ نئی تنقید کی متنی تحدید کے رد پر مبنی ہے، تاہم اس کے منطقی نتائج اس سے زیادہ مختلف نہیں۔ یعنی انسانی فطرت چونکہ غیر مذبذب ہے، اور اس کے بنیادی تقاضے ہر سماج میں اور ہر زمانے میں ایک سے ہیں، اس لیے ادب تاریخ اور آئیڈیولوجی سے ماورا ہے اور اس لازوال امنگ اور کشمکش کا اظہار ہے جو قائم ودائم انسانی فطرت کا لازمہ ہے۔ فرائی کا خیال تھا کہ خیال مقدم ہے، یعنی معنی ذہن

میں پیدا ہوتا ہے اور لسانی اظہار موخر ہے۔ بعد کی ساختیاتی فکر نے ثابت کر دیا کہ زبان خیال کی نقالی نہیں ہے بلکہ خیال کی شرط ہے، یعنی معنیٰ کا تفاعل زبان کے اندر ہی ممکن ہے۔

متن کی کثیر معنیت پر زور دیتے ہوئے فرائی کہتا ہے کہ متن کی مختلف توجیہات متضاد نہیں ہوتیں، بلکہ ایک دوسرے کی تکمیل کرتی ہیں، کیونکہ وہ متن کی کُل تفہیم میں معاون ہوتی ہیں۔ تنقید کے مختلف رویئے متن کو قریب سے یا دُور سے دیکھتے ہیں اور یوں متن کی مختلف توجیہات کو نمایاں کر کے اس کی کلی شناخت میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ چنانچہ فرائی مختلف تنقیدی روشوں کا مخالف نہیں، بلکہ ان کے درمیان جوڑ کاوٹیں ہیں، ان کو دور کرنے کے حق میں ہے۔ لیکن فرائی اس امر کو فراموش کر دیتا ہے کہ خود اس نے اپنے نظریے کی بنیاد حقیقت پسندانہ روش کے رَد پر رکھی تھی۔ الغرض اس اعتبار سے اس کا موقف بہت کچھ میتھیو آرنلڈ سے ملتا جلتا ہے کہ انسانی سماج کی طرح ادبی تنقید بھی تضادات سے بھری ہوئی ہے، بالخصوص ان تضادات سے جو سماجی طبقات کی تقسیم سے پیدا ہوتے ہیں۔ چنانچہ ادبی تنقید لبرل (روشن خیال) تعلیم کے ایک شعبے کے طور پر تاریخ کے جبر کے باوجود ایک آزاد اور غیر طبقاتی سماج کے تصور کو ممکن بنا سکتی ہے۔ یعنی تنقید کے باوجود خود مختار اور خود کفیل ہونے کے ایک سماجی معمل کے طور پر کام دے سکتی ہے، اور طبقاتی کشمکش کو حل کر سکتی ہے، لیکن واقعاتی طور پر نہیں، صرف تصوراتی طور پر۔ غرض فرائی کا لبرل ہومیوزم بھی اصلاً تجربیت، مثالیت (EMPIRICISM, IDEALISM) کی نوعیت رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسانی ذہن چونکہ اس سماجی تشکیل سے الگ ہے جس کی ساخت کا وہ خود حصہ ہے یا چونکہ تاریخ کے بہاؤ کو بدل سکنے پر وہ قادر نہیں، اس لیے ذہنی آزادی ہی اس کے لیے سب سے بڑی 'سماجی قدر' ہے۔

لیکن بعد کی 'پس ساختیاتی' فکر نے ثابت کر دیا کہ ادب میں کوئی نظریاتی موقف خلا میں ممکن نہیں ——— ادبی تنقید لاکھ خود مختار سہی، اس کے نظریاتی مضمرات تنقید کی حدود سے باہر جاتے ہیں اور آئیڈیولوجی سے جُڑ جاتے ہیں، اور خود آئیڈیولوجی ایک جامع بڑی حقیقت یعنی 'سماجی تشکیل' کا حصہ ہے۔ غرض نظریاتی سطح پر ادب کے تصورات کو زبان و معنیٰ کے تصورات سے اور زبان و معنیٰ کے تصورات کو 'سماجی تشکیل' کے تصورات سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

گریما، تودوروف، ژینت

ولادیمیر پروپ کے نظریات کو آگے بڑھانے والوں میں اے جے گریما A.G. GREIMAS کا نام بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی کتاب
SEMANTIQUE STRUCTURALE, PARIS 1966
پروپ کے نظریے کی نئی توضیح وتصریح پیش کرتی ہے جیسا کہ کتاب کے نام سے ظاہر ہے، گریما نے اپنے نظریے کی بنیاد بیانیہ کے معنیاتی تجزیے پر رکھی، نیز جہاں پروپ نے صرف لوک کہانیوں کو موضوع بنایا تھا، گریما نے بیانیہ کی متعدد شکلوں پر نظر ڈالی، اور پورے بیانیہ کی شعریات کے تعین کی کوشش کی۔ گریما نے وضاحت کی کہ جس طرح آواز کا تفاعل اس کے فونیمی تضاد سے معلوم ہوتا ہے، اسی طرح معنی کے امتیازات 'سیم' (SEMES) یعنی معنیاتی واحدوں کے تضادات سے قائم ہوتے ہیں۔ چنانچہ اصولی طور پر تاریک کے معنی روشن کے تضاد سے یا 'اوپر' کے معنی 'نیچے' کے تصور سے متعین ہوتے ہیں۔ یہی دو طرفہ تضاد 'مرد-عورت' 'عمودی-افقی' 'انسان-جانور' وغیرہ میں ملتا ہے۔ بقول گریما اُس کے نظریے کی بنیاد معنی خیزی کی اسی بنیادی 'ساخت' پر مبنی ہے۔ اس وضاحت کے بعد چار طرفہ تضاد کی بات کرتا ہے: 'الف کا تضاد ب سے ہے، ویسا ہی جیسا منفی الف کا تضاد منفی ب سے ہے'۔ گویا اس ابتدائی ساخت میں ایک چیز کے دو پہلو شامل ہیں، اس کا متضاد پہلو، اور اس کا منفی پہلو۔ یعنی معنی کے عمل میں ہم ب کو الف کے الٹ اور منفی ب کو الف کے الٹ کے طور پر تو دیکھتے ہی ہیں، لیکن اس کے ساتھ منفی الف کو الف کی نفی اور منفی ب کو ب کی نفی کے طور پر بھی دیکھتے ہیں۔ گریما اس کو یوں ظاہر کرتا ہے:

A : B : : - A : - B

گریما وضاحت کرتا ہے کہ یہ ساختیں اتنی طاقتور اور گہری ہیں کہ 'بیانیہ' کی مختلف شکلوں کو خلق (GENERATE) کرتی ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ انسان بولنے والا جاندار (HOMO LOQUENS) ہے، پس زبان کی بنیادی ساختوں کا بیانیہ کی بنیادی ساختوں پر پایا جانا فطری ہے۔

گریما کا خیال ہے کہ عمل کی تفصیل بدلتی رہتی ہے، کردار بدلتے رہتے ہیں،

اظہاری منظرنامہ بدلتا رہتا ہے، جیسے PAROLE بدلتا رہتا ہے، لیکن فکشن کی LANGUE کے اصول بنیادی ہیں، اور ان کا تعین ساختیاتی فکر کی ذمہ داری ہے۔ پروپ سے اتفاق کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ فکشن کی گرامر اور اس کے بنیادی اصول محدود ہیں، لیکن بخلاف پروپ کے وہ فکشن کو ایک معنیاتی ساخت کے طور پر دیکھتا ہے جو جملے کی ساخت سے مماثلت رکھتی ہے۔ پروپ نے کرداروں کو عمل کے سات دائروں میں بانٹا تھا۔ سوسیئر اور جیکب سن کے دوطرفہ تضاد کے تصور سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے گریما کہتا ہے کہ عمل کے ان سات دائروں کو عاملوں (ACTANTS) کے صرف تین جوڑوں میں ظاہر کیا جاسکتا ہے، جو اس طرح ہیں:

موضوع رمعروض: SUBJECT / OBJECT

فرستندہ رگیرندہ: SENDER / RECEIVER

مددگار رمخالف: HELPER / OPPONENT

یہ جوڑے تین بنیادی نمونوں (PATTERNS) پر مبنی ہیں جو بیانیہ کی تمام اقسام میں ملتے ہیں:

۱۔ خواہش، جستجو یا مقصود (موضوع رمعروض)

۲۔ ترسیل (فرستندہ رگیرندہ)

۳۔ تعاون، مداخل (مددگار رمخالف)

اگر ان اصولوں کی روشنی میں سوفوکلیز کے OEDIPUS THE KING کو دیکھیں تو پروپ کی درجہ بندی کی بہ نسبت کہیں زیادہ گہرا تجزیہ سامنے آتا ہے:

۱۔ ایڈپس تلاش کرتا ہے لائیوس کے قاتل کی۔ ستم ظریفی یہ کہ وہ خود اپنی تلاش میں ہے (وہ خود موضوع بھی ہے رمعروض بھی)

۲۔ اپولو کی پیشن گوئی کے گناہوں کی پیشن گوئی کرتی ہے۔ ٹریسس جوکاسٹا۔ پیغامبر اور گڈریا، جانتے یا نہ جانتے ہوئے اس کی صداقت کی توثیق کرتے ہیں۔

۳۔ ٹریسس اور جوکاسٹا ایڈپس کو روکنے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ قاتل کی تلاش نہ کرے۔ پیغامبر اور گڈریا نادانستہ تلاش میں مدد کرتے ہیں۔ ایڈپس خود پیغام کی صحیح تعبیر میں حائل ہوتا ہے۔

ظاہر ہے کہ گریما نے ان اصولوں کی زمرہ بندی فونیم کے نمونے پر کی ہے جس کی

ایک شکل ہم لیوی سٹراس کے یہاں دیکھ چکے ہیں۔ اس اعتبار سے گریما کا فکری رویہ روسی بنیاد گزار پروپ سے زیادہ ساختیاتی ہے کیونکہ گریما اپنی اصول سازی کے لیے اجزا کے مابین، رشتوں کو بنیاد بناتا ہے، جبکہ پروپ نے اجزا کی فقط کرداری نوعیت کو پیش نظر رکھا ہے۔ بہر حال چراغ سے چراغ روشن ہوتا ہے، اور یوں فکر کا سلسلہ آگے بڑھتا ہے۔

مزید برآں گریما نے بیانیہ کی تمام ترجیعوں (SEQUENCES) کو ضابطہ بند کرنے کے لیے پروپ کے اکتیس تفاعلی اجزا کو کم کر کے بیس کر دیا، اور پھر ان کو بھی صرف تین نحویوں SYNTAGMS میں منظم کر دیا۔ 'اصولی' (CONTRACTUAL)، 'عملی' (PERFORMATIVE) اور 'تداخلی' (DISJUNCTIVE)۔ ان میں سے پہلا زمرہ خاصا دلچسپ ہے جو اصول یا عہد پر قائم رہنے، وعدہ نبھانے یا اس کو توڑنے کے بارے میں ہے۔ بیانیہ کی مختلف اقسام میں ان میں سے کوئی بھی ساخت پائی جا سکتی ہے:

عہد (یا ممانعت) — عہد شکنی (خلاف ورزی)

عہد کی عدم موجودگی (بدنظمی) — عہد کا استحکام (نظم وضبط کا قیام)

ایڈیپس میں پہلی ساخت ملتی ہے۔ وہ پدر کشی (PATRICIDE) اور محرمات کے ساتھ مباشرت (INCEST) کی سماجی ممانعت کی خلاف ورزی کرتا ہے اور انجام کار سزا کو پہنچتا ہے۔

تودوروف TZVETAN TODOROV کا کام بھی فکشن کی شعریات کے سلسلے میں بیحد اہم ہے۔ وہ پروپ اور گریما سے بھی آگے کی بات کرتا ہے۔ ایک طرح سے تودوروف اگلوں کے خیالات کو اور زیادہ روشن کر کے انہیں ایک نئی نظریاتی شکل عطا کرتا ہے۔ تودوروف نے ۱۹۶۵ء میں روسی ہیئت پسندوں کی تحریروں کا انتخاب فرانسیسی میں پیش کیا تھا جس کا بہت اثر ہوا۔

اس کے بعد اس کی شہرۂ آفاق کتاب GRAMMAIRE DU DECAME-RON ۱۹۶۹ء میں شائع ہوئی جس میں اس نے پروپ کے اصولوں کی روشنی میں بوکا کیو کے فکشن کا تجزیہ کیا۔ اس کی دوسری تصانیف میں POETIQUE DE LA PROSE, 1971 خاص اہمیت رکھتی ہے۔ تودوروف کی تمام کتابیں پیرس سے فرانسیسی میں شائع ہوئیں اور ان کے انگریزی تراجم کا سلسلہ جاری ہے۔ اس وقت کے ساختیاتی نقادوں میں تودوروف بہت اہمیت رکھتا ہے۔

تودوروف نے پروپ کی تحقیقات پر خاصا اضافہ کیا، اور اپنے نظریے کا DECAMERON پر اطلاق کر کے اس کی وضاحتیں بھی کیں۔ اس کا زور فکشن کی گرامر کے تعیّن پر ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر طرح کے فکشن میں تین جہات (ASPECTS) ضروری ہیں۔ (۱) معنیاتی جہت (SEMANTIC) یعنی مواد کی جہت (۲) نحویاتی جہت (SYNTA-CTICAL) یعنی کہانی کے مختلف اجزا میں ترتیب کی جہت (۳) لفظیاتی جہت (VERBAL) یعنی لفظوں اور ترکیبوں کے خصوصی استعمال کی جہت۔ اس کے بعد وہ زبان کے نحوی اصولوں کے ماڈل کی بنا پر بیانیہ کی ساخت کے تعیّن کے کام کو آگے بڑھاتا ہے۔ وہ بیانیہ کے قلیل ترین (IRREDUCIBLE) جز کو، جس کو مزید تحلیل نہ ہو سکے، مسئلہ PROPO-SITION کہتا ہے۔ بیانیہ میں کئی 'مسائل' (PROPOSITIONS) مل کر 'ترجیع' (SEQUE-NCE) قائم کرتے ہیں۔ 'مسائل' یوں ہو سکتے ہیں:

الف بادشاہ ہے
ب الف کی ماں ہے
ج الف کا باپ ہے
الف ب سے شادی کرتا ہے
الف ج کو قتل کرتا ہے

بقول تودوروف یہ وہ مسائل ہیں جن پر ایڈیپس متھ کا بیانیہ مبنی ہے۔ الف ایڈیپس ہے، ب جوکاسٹا ہے اور ج لیئس ہے۔ پہلی تین شقیں 'موضوعی' ہیں یعنی مبتدا کی شکل ہیں 'پہلی' چوتھی اور پانچویں میں خبریہ عنصر ہے۔ تودوروف کا کہنا ہے کہ خبریہ شقیں صفات کے طور پر بھی کام دے سکتی ہیں اور صورتِ حال کو ظاہر کر سکتی ہیں (بادشاہ ہونا، شادی کرنا، قتل کرنا) یا یہ حرکیاتی طور پر بیانیہ افعال کی حیثیت سے بھی عمل آرا ہو سکتی ہیں۔ بیانیہ کے قلیل ترین جز (مسئلہ) کو قائم کر لینے کے بعد تودوروف بیانیہ کے ساختیاتی نظام کی دو نسبتاً اوپری سطحوں سے بحث کرتا ہے۔ ایک کو وہ گریما کی طرح ترجیع (SEQUENCE) کہتا ہے، اور دوسری کو 'متن' (TEXT)۔ کئی مسائلی شقیں مجتمع ہو کر 'ترجیع' قائم کرتی ہیں اور کئی ترجیعیں مل کر 'متن' کی تشکیل کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کی پانچ 'مسائلی' شقیں ایک صورتِ حال کا احاطہ کرتی ہیں، جس میں خلل واقع ہوتا ہے، اور بالآخر پہلی صورتِ حال پھر قائم ہو جاتی ہے

اگرچہ قدرے بدلی ہوئی شکل میں یہ پانچ مسائلی شقیں یوں ہو سکتی ہیں۔

توازن (۱)	(امن)
طاقت (۱)	(دشمن کا حملہ)
عدم توازن	(جنگ)
طاقت (۲)	(دشمن کی شکست)
توازن (۲)	(امن نئی شرائط پر)

یہ ایک ترجیع ہوئی۔ ایسی کئی ترجیعات مل کر 'متن' قائم کرتی ہیں۔ بیانیہ میں ترجیعات کسی بھی ترتیب سے مجتمع ہو سکتی ہیں، کہانی کے اندر کہانی (EMBEDDING) داستاں در داستاں، تمثیل در تمثیل (اُردو میں یہ داستانی رقصصی اسلوب کی نمایاں خصوصیت ہے) ترجیعوں میں ارتباط کی اور شکلیں بھی ہیں مثلاً واقعات کا اضافہ یا باہمی مبدّل، یا باہمی ارتباط وغیرہ۔ تودوروف نے بیانیہ کی شعریات کے بارے میں اپنی اصول سازی کا بنیادی مطالعہ DECAMERON پر اپنی کتاب میں کیا ہے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ بیانیہ کی آفاقی گرامر کے تعین کی تودوروف کی کوشش میں سائنسی معروضیت کی پوری شان ہے جسے بالعموم سراہا گیا ہے۔ لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ زیادہ پُراعتمادی بھی اپنا ردِعمل پیدا کرتی ہے۔ جیسا کہ آگے چل کر ہم دیکھیں گے پس ساختیات کے متعدد فکری رویے اسی معروضی پُراعتمادی کے ردِعمل میں وجود میں آئے۔

یہ خیال کہ ادبی فن پارہ زبان سے قائم ہوتا ہے، اور زبان ہی پیغام ہے:

'THE MEDIUM IS THE MESSAGE'

بنیادی ساختیاتی نظریہ ہے۔ اور جیکب سن نے اس کی نظریاتی بنیادوں کو واضح کیا تھا۔ یہ خیال پس رومانوی تصور کی بھی توثیق کرتا ہے کہ فارم اور مواد دراصل ایک ہیں کیونکہ اس میں یہ تصور جاگزیں ہے کہ فارم ہی مواد ہے۔ اسی خیال کی بنا پر تودوروف نے ایک جگہ یہ نہایت دلچسپ بحث اُٹھائی ہے کہ الف لیلیٰ جیسے شاہکار کا بنیادی، موضوع دراصل خود کہانی کہنے کا عمل ہے کیونکہ کردار سب انسان (HOMO LOQUENS) یعنی 'بولنے والے جاندار' ہیں اور ان کے لیے کہانی سنانا زندہ رہنے کی علامت ہے، اور کہانی کے ختم ہو جانے کا مطلب ہے موت۔ یہ مسئلہ صرف الف لیلیٰ کے کرداروں کا نہیں، انسان کا ہے کہ اس کے لیے 'بیانیہ

زندگی ہے اور عدم بیانیہ موت':

'NARRATION EQUALS LIFE : THE ABSENCE OF NARRATION DEATH' (P.92)

اس نکتے پر مزید خیال آرائی کرتے ہوئے تودوروف کہتا ہے "ہر فن پارہ، ہر ناول، اپنے اجزا کے ذریعہ دراصل خود اپنی تخلیق کی کہانی کہتا ہے، یا خود اپنی تاریخ بیان کرتا ہے۔ فن پارے کے معنیٰ خود اپنے آپ کو بیان کرنے خود اپنے آپ کو قائم کرنے اور خود اپنا اثبات کرانے میں ہیں"۔ (ص ۴۹)

تودوروف اصناف کی تعریف کا سوال بھی اُٹھاتا ہے، اس کا کہنا ہے کہ ادبی اصناف کی گرامراتنی ضروری ہے جتنی بیانیہ کی گرامر۔ ہر تحریر دوسری تحریروں کی روشنی میں لکھی جاتی ہے، اور پہلے سے چلے آرہے اور موجود ادب کے تئیں مصنف کے ردعمل کو ظاہر کرتی ہے۔ اس حقیقت سے انکار ناممکن ہے کہ ادبی اظہار گویا (PAROLE) ہے۔ ادب کی LANGUE کے تناظر میں۔ لیکن بمقابلہ دوسری ساختوں کے ادب کی دنیا میں PAROLE یعنی فن پارہ ادب کی LANGUE کو بھی متاثر کرتا ہے۔ ہر ناول، ناول کے بنیادی اصول و قوانین (ساخت) کی رو سے تخلیق تو ہوتا ہی ہے، لیکن اپنی صنف کے تصور میں تغیر و تبدّل بھی کرسکتا ہے۔ چنانچہ صنف منجمد نہیں، حرکیاتی وجود رکھتی ہے۔ اپنے مقالے:

'THE FANTASTIC IN FICTION IN TWENTIETH CENTURY STUDIES, VOL. 3, MAY 1970, P.P. 76-92

میں تودوروف نے اس بارے میں نہایت اہم نکات بیان کیے ہیں:

۱۔ ادبی متن اس کا امکان رکھتا ہے کہ جس نظام نے اُسے پیدا کیا ہے اور جس کا وہ حصہ ہے، اس کی تشکیلِ نو کردے۔ فن پارہ تبدیل ہونے کی طاقت رکھتا ہے۔

۲۔ ادبی متن زبان کے نظام کو جس کا وہ امین ہے، زیروزبر بھی کرسکتا ہے، وہ اس میں ترمیم و توسیع کرسکتا ہے۔ ادبی متن جو قرأت کا مواد ہے، وہ چیز نہیں ہے جو زبان ہے۔ پس اَدب زبان کے اندر وہ چیز ہے جو زبان کی خلقی مابعد الطبیعات کو تباہ کرسکتی ہے۔ ادبی بیان کی اصل یہ ہے کہ وہ زبان سے آگے جائے ورنہ پھر ادب کا کیا جواز ہے۔ ادب ایک مہلک ہتھیار کی طرح ہے جس

سے زبان خود کشی کرتی ہے، اصل انگریزی متن (ترجمہ) یوں ہے:

AFTER ALL, WRITING THE RAW MATERIAL OF READING, IS NOT THE SAME THING AS LANGUAGE. THUS 'LITERATURE IS, INSIDE LANGUAGE, WHAT DESTROYS THE METAPHYSICS INHERENT IN EVERY LANGUAGE. THE ESSENCE OF LITERARY DISCOURSE IS TO GO BEYOND LANGUAGE (IF NOT, IT WOULD HAVE NO RAISON D'ETRE): LITERATURE IS LIKE A DEADLY WEAPON WITH WHICH LANGUAGE COMMITS SUICIDE'. (P.91)

ساختیاتی نظریہ سازی میں قرأت کی اہمیت پر زور دینا تو دوروف کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ وہ ساختیاتی مفکرین میں پہلا شخص ہے جس نے بہ دلیل اس مسئلہ کو اُٹھایا اور اس کی نظریاتی گرہیں کھولیں۔ تو دوروف کے یہ خیالات بیج ثابت ہوئے رولاں بارتھ کے لیے جس کے یہاں ادبی تنقید کے عمل میں تحریر اور قرأت کی اہمیت مرکزی نظریے کا درجہ رکھتی ہے۔

اس باب کے آخر میں ایک اور اہم نظریہ ساز ژیرار ژینت (GERARD GENETTE) کے کام پر نظر ڈالی جائے گی۔ ژینت نے بیانیہ کے بارے میں اپنا پیچیدہ مگر محکم نظریہ مارسل پروست کے مطالعے کے تناظر میں پیش کیا۔ روسی ہیئت پسندوں نے کہانی اور پلاٹ کے جس فرق پر زور دیا تھا (ملاحظہ ہو باب سوم) اُس خیال کو آگے بڑھاتے ہوئے ژینت نے بیانیہ کی تین سطحیں قرار دیں: 'کہانی' (HISTOIRE)، 'ڈسکورس' یا 'بیان' (RECIT) اور 'بیانیہ' (NARRATION) مثلاً اینیڈ II میں اینیس کہانی سنانے والا ہے اور سامعین سے خطاب کر رہا ہے۔ یہ خطاب 'بیانیہ' (NARRATION) ہے، جو کچھ وہ پیش کر رہا ہے وہ ڈسکورس 'بیان' ہے اور یہ 'بیان' ترجمانی کرتا ہے اُن واقعات کی جن میں وہ خود ایک کردار ہے، یہ 'کہانی' ہے۔ بیانیہ کی تین جہات فعل کے تین صَرفی پہلوؤں سے جڑی ہوئی ہیں یعنی 'فعل'، 'صورت' اور 'طورِ فعل' TENSE, MOOD, VOICE، مثلاً 'صورت' (MOOD) اور طورِ فعل (VOICE) کی مدد سے اُن مسائل کی بخوبی درجہ بندی ہو جاتی ہے جو بیانیہ میں 'نقطۂ نظر' (POINT OF VIEW) کے سوال سے پیدا ہوتے ہیں۔ بالعموم ہم

بیان کرنے والے کی آواز اور کردار کے تناظر میں فرق نہیں کر پاتے۔ GREAT EXPECTATIONS میں پپ اپنے گزرے ہوئے دنوں کا تناظر فراہم کرتا ہے۔ جبکہ وہ اسے بحیثیت ایک راوی کے بعد میں بیان کر رہا ہے۔

ژینت نے اپنے بحث انگیز موضوع 'FRONTIERS OF NARRATIVE' 1966 میں بیانیہ کے مسائل کا جو جائزہ لیا تھا، اس پر بعد کے آنے والے بہت کم اضافہ کر سکے ہیں۔ ژینت بیانیہ کے نظریے پر تین دو رخے تضادات کے ذریعہ غور کرتا ہے، اور پہلے سے چلے آرہے تصورات کے ذیل کے جوڑوں کو چیلنج کرتا ہے۔ اوّل 'بیانیہ' اور 'نقالی' (DIEGESIS/MIMESIS) یہ فرق ارسطو کی بوطیقا میں بھی ملتا ہے۔ یعنی عام بیانیہ (جب مصنف اپنی آواز میں بطور مصنف بیان کرتا ہے) اور نقالی (جب مصنف کسی کردار کی زبان میں بات کرتا ہے) ژینت دلچسپ بحث اُٹھاتے ہوئے کہتا ہے کہ اس فرق کو منطقی طور پر ثابت کرنا مشکل ہے کیونکہ مصنف نقالی کرتے ہوئے لاکھ کوشش کرے کہ من وعن وہی لفظ دہرائے جو کسی نے کہے تھے تو ایسا کرنا فکشن میں ناممکن ہے، کیونکہ مصنف کا موضوعی ذہن تو اس میں شامل ہو ہی جائے گا۔ ژینت زور دیتا ہے کہ فکشن ڈچ پینٹنگ کی طرح نہیں جس میں کینوس پر اصل اشیا بھی لگا دی جاتی ہیں۔ چنانچہ ژینت یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ قدما کا نظریۂ نقالی (MIMESIS) بیانیہ جمع کرداروں کی تقاریر نہیں تھا بلکہ بیانیہ اور صرف بیانیہ تھا۔ دوسرا دوُ رخا تضاد جسے ژینت چیلنج کرتا ہے، وہ 'بیانیہ اور وضاحت' (NARRATION/DESCR-IPTION) پر مبنی ہے۔ ژینت کا کہنا ہے کہ یہ پہلے سے طے کر لیا گیا ہے کہ ایک میں فکری پہلو حاوی ہے اور دوسرے میں عملی۔ یعنی 'بیانیہ' میں عمل اور واقعات ہیں اور 'وضاحت' میں کرداروں اور اشیا کا ذکر ہے۔ پہلی نظر میں 'بیانیہ' اصل معلوم ہوتا ہے کیونکہ عمل اور واقعات کہانی کے ڈرامائی مواد کی بنیاد ہیں۔ اس کے مقابلے میں 'وضاحتی پہلو' اضافی اور آرائشی معلوم ہوتا ہے۔ آدمی میز کی جانب بڑھا اور اس نے چاقو اُٹھا لیا۔ عمل سے بھرپور ہے۔ اس لیے بیانیہ ہے۔ غرض اس طرح دونوں کا فرق بتا دینے اور ترجیح قائم کر لینے کے بعد ژینت اس سارے مسئلے پر دوبارہ نظر ڈالتا ہے اور بتاتا ہے کہ اس ترجیح کو بھی چیلنج کیا جا سکتا ہے۔ وہ کہتا ہے اگر اس جملے پر دوبارہ غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس جملے کے اسم اور فعل صرف 'بیانیہ' نہیں، بلکہ 'وضاحتی' ہیں۔ مثلاً اگر 'آدمی' کو لڑکا اور میز کو ڈسک اور اُٹھا لیا کو لپک لیا سے بدل

دیں تو وضاحت بدل جاتی ہے۔ آخر میں وہ بیانیہ اور بیان (NARRATIVE/ DISCO-URSE) کے جوڑنے سے بحث کرتا ہے کہ ایک میں خالص بیان ہے جس میں کوئی بولتا نہیں، اور دوسرے میں ایسا بیان (ڈسکورس) ہے جس میں ہمیں معلوم ہے کہ کون بول رہا ہے۔ دونوں کے تضاد کی بحث کو قائم کرنے کے بعد ژینت اس کو بھی مسترد کر دیتا ہے، اور دلیل یہ لاتا ہے کہ کوئی خالص بیانیہ ایسا نہیں ہوسکتا جس میں موضوعی پرتو (SUBJECTIVE COLOURATION) نہ ہو۔ کوئی 'بیانیہ' کتنا خالص کیوں نہ دکھائی دے، فیصلہ کرنے والے ذہن کی پرچھائیں ضرور در آتی ہے۔ اس اعتبار سے 'بیانیہ' ہمیشہ غیر خالص ہوتا ہے۔ خواہ 'ڈسکورس' کا عنصر راوی کی آواز کے ذریعے در آئے جیسا کہ فیلڈنگ اور سروینٹیز کے یہاں ہوتا ہے، یا کردار، راوی ہو جیسا سٹرن کے یہاں ہے، یا خطوط کی ذریعے 'ڈسکورس' ہو جیسا کہ رچرڈسن کے یہاں ملتا ہے۔ ژینت کا خیال ہے کہ 'بیانیہ' اپنے 'خالص پن' کو ہیمنگوے کے یہاں زیادہ سے زیادہ پاسکا، لیکن نئے فکشن (NOUVEAU ROMAN) کے آتے آتے 'بیانیہ' مصنف کے اپنے 'ڈسکورس' میں پوری طرح ڈوب گیا۔

'پس ساختیات' کے ضمن میں ہم دیکھیں گے کہ ژینت نے جس طرح بعض بنیادی تصورات کے تضادات کو پہلے قائم کیا اور پھر خود ہی اُن کو چیلنج کیا اور منطقی طور پر بہ دلیل اُن کو مسمار کر دیا، اس فکری رویے نے آگے چل کر ژاک دریدا (JACQUES DERRIDA) کے ایک بالکل نئے اور باغیانہ فلسفے 'ردتشکیل' (DECONSTRUCTION) کے لیے دروازہ کھول دیا۔

○

گوپی چند نارنگ

ادبی تنقید اور اسلوبیات

بعض لوگ اسلوبیات کو ایک ہوّا سمجھنے لگے ہیں۔ اسلوبیات کا ذکر اردو میں اب جس طرح جا و بیجا ہونے لگا ہے، اس سے بعض لوگوں کی اس ذہنیت کی نشاندہی ہوتی ہے کہ وہ اسلوبیات سے خوف زدہ ہیں۔ اسلوبیات نے چند برسوں میں اتنی ساکھ تو بہر حال قائم کر لی ہے کہ اب اس کو نظر انداز کرنا آسان نہیں رہا۔ اُردو کے ایک جدید نقاد جنھوں نے بالقصد تنقید کو "خارزار" بنایا ہے تاکہ لوگ "آبلہ پائی کی لذت" سے آشنا ہو سکیں، اس بات کا اکثر ماتم کرتے ہیں کہ جدیدیت ایک "شعلہ بکف بغاوت" تھی، لسانی نقادوں نے اسے ٹھنڈا کر دیا۔ اوّل تو اردو میں لسانی نقاد ہی کتنے ہیں، اور اگر ہیں بھی تو انھوں نے اسلوبیاتی مضمون ہی کتنے لکھے ہیں۔ تعجب ہے کہ وہ "شعلہ بکف بغاوت" جس کی مقدس آگ کو دو درجن جید نقاد روشن رکھے ہوئے تھے، بقول ہمارے دوست کے اُسے دو ایک لسانی نقادوں کی شکستہ بستہ تحریروں نے ٹھنڈا کر دیا۔ یہ اگر صحیح ہے تو پھر یقیناً اسلوبیات میں کوئی خاص بات ہوگی کیونکہ جو چیز گرم رجحانات کو ٹھنڈا کر سکتی ہے، وہ سرد زمین میں گرم چنگاریاں بھی بو سکتی ہے، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ اسلوبیات ایسا کوئی دعویٰ نہیں کرتی۔ ایک اور کرم فرما ہیں جنھیں اونچی سطح سے بات کرنے کا مرض ہے گویا انوار انھیں پر نازل ہو رہے ہوں۔ وہ "اخلاقیاتِ تنقید" کی دُہائی دیتے ہوئے نہیں تھکتے، حالانکہ ادبی ریاکاری کو آرٹ بنانے میں انھیں ملکہ حاصل ہے۔ ان کے نزدیک 'دانشوری' یہی ہے کہ اسلوبیات کے بارے میں جملے بازی کرتے رہیں اور یوں اپنے احساسِ کمتری کے زخموں کو سہلاتے رہیں۔ تنقید نگار تو خیر سمجھ میں آتا ہے کیونکہ بقراط بننے کا اُسے حق ہے، لیکن اس لائق احترام قبیلے میں ایک سربر آوردہ تخلیق کار بھی ہیں جو فکشن میں اپنی ناکامیوں کا بدلہ اکثر و بیشتر تنقید سے لیتے رہتے

ہیں، اور تنقید میں بھی لسانی تنقید کو بُرا بھلا کہہ کر اپنی بھکشوؤں والی بے تعلقی کا ثبوت دیتے رہتے ہیں۔ اگر ایسا کرنے سے ان کے فکشن کا بھلا ہو سکتا ہے تو لسانی تنقید کو ان کی معصومیت پر کوئی اعتراض نہ ہونا چاہیے۔ واضح رہے کہ زیرِ نظر مضمون کا روئے سخن ایسے دانشوروں سے نہیں، کیونکہ یہ پہنچے ہوئے لوگ ہیں، یہ اس منزل پر ہیں جہاں ہر منزل بجز خود پرستی کے ختم ہو جاتی ہے۔ یوں تو اس مضمون میں خاکسار نے بنیادی مباحث کو بھی چھیڑا ہے، اور ان مآخذ و مصادر کا بھی ذکر کیا ہے جن سے میں نے بہت کچھ حاصل کیا ہے اور دوسرے بھی اگر چاہیں تو حاصل کر سکتے ہیں لیکن یہ مضمون یا وہ کتب جن کا حوالہ دیا گیا ہے، بھلا ایسوں کا کیا بگاڑ سکتی ہیں جو سب کچھ پہلے ہی سے جانتے ہیں۔ ایسے حضرات سے استدعا ہے کہ ان اوراق پر اپنا وقت ضائع نہ کریں۔ البتہ یہ ان لوگوں کے لیے ہیں جو میری طرح طالب علمانہ تجسس رکھتے ہیں، نئے علم کے جویا ہیں، یا نئے لسانی مباحث کے بارے میں زیادہ سے زیادہ جاننے کے خواہش مند ہیں۔

تو آیئے دیکھیں کہ اسلوبیات کیا ہے اور کیا نہیں ہے، اور ادبی تنقید سے اس کا کیا رشتہ ہے۔

اسلوبیات کی اصطلاح تنقید میں زیادہ پرانی نہیں۔ اس صدی کی چھٹی دہائی سے اسلوبیات کا استعمال اس طریق کار کے لیے کیا جانے لگا ہے، جس کی رو سے روایتی تنقید کے موضوعی اور تاثراتی انداز کے بجائے ادبی فن پارے کے اسلوب کا تجزیہ معروضی لسانی اور سائنٹفک بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔

لسانیات، سماجیات اور نفسیات سے جو نئی روشنی پچھلی دو دہائیوں میں حاصل ہوئی ہے، بالخصوص نظریۂ ترسیل (COMMUNICATION THEORY) میں اضافے ہوئے ہیں، ان سے ادبی تنقید نے گہرا اثر قبول کیا ہے۔ تنقید کے دو نئے ضابطے جو اسلوبیات اور ساختیات کے نام سے جانے جاتے ہیں اور جن کے حوالے سے ادب کی دنیا میں نئے فلسفیانہ مباحث پیدا ہوئے ہیں، وہ انھیں اثرات کا نتیجہ ہیں۔ تاریخی اعتبار سے اسلوبیات کے مباحث مقدم ہیں، اور نظریۂ ساختیات یا اس سے متعلقہ نظریات جو پس ساختیات (POST-STRUCTURALISM) کے نام سے جانے جاتے ہیں بعد میں منظرِ عام پر آئے لیکن اسلوبیات کو سمجھے بغیر یا لسانیات کے بنیادی اصول و ضوابط کو جانے بغیر نظریۂ ساختیات کو

نیز اُن تمام فلسفیانہ مباحث کو جو "پس ساختیات" کے تحت آتے ہیں، سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ یہ اعتراض اکثر کیا گیا ہے کہ ان مباحث سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اسلوبیات کی سرحد کہاں ختم ہوتی ہے اور ساختیات کی کہاں سے شروع ہوتی ہے۔ لیکن دراصل جو لوگ لسانیات سے واقف ہیں یا بعض بنیادی لسانیاتی معلومات رکھتے ہیں، ان کے نزدیک یہ اعتراض بے اصل ہے کیونکہ نظریۂ اسلوبیات اور نظریۂ ساختیات اگرچہ دونوں اپنے بنیادی فلسفیانہ اصول وضوابط لسانیات سے اخذ کرتے ہیں، لیکن دونوں کا دائرۂ عمل الگ الگ ہے۔ اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے، جبکہ ساختیات کا دائرۂ عمل پوری انسانی زندگی، ترسیل و ابلاغ اور تمدن انسانی کے تمام مظاہر پر حاوی ہے۔ ساختیات کا فلسفیانہ چیلنج یہ ہے کہ ذہنِ انسانی حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے اور حقیقت جو معروض میں موجود ہے، کس طرح پہچانی اور سمجھی جاتی ہے۔ یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ ساختیات صرف ادب یا ادبی اظہار سے متعلق نہیں بلکہ اساطیر، دیومالا، قدیم روایتیں، عقائد، رسم و رواج، طور طریقے تمام ثقافتی معاشرتی مظاہر، مثلاً لباس و پوشاک، رہن سہن، خورد ونوش، بود و باش، نشست و برخاست وغیرہ یعنی ہر وہ مظہر جس کی ذریعے ذہن انسانی ترسیل معنی کرتا ہے یا ادراکِ حقیقت کرتا ہے، ساختیات کی دلچسپی کا میدان ہے۔ ادب بھی چونکہ تہذیب انسانی کا مظہر بلکہ خاص مظہر ہے، اس لیے ساختیات کی دلچسپی کا خاص موضوع ہے۔ ساختیاتی مباحث میں ادب کو جو مرکزیت حاصل ہے، اس کی وجہ یہی ہے۔

اسلوبیات کا بنیادی تصور اسلوب ہے۔ اسلوب (STYLE) کوئی نیا لفظ نہیں ہے۔ "زبان و بیان" "انداز" "انداز بیان" "طرز بیان" "طرز تحریر" "لہجہ" "رنگ" "رنگِ سخن" وغیرہ اصطلاحیں اسلوب یا اس سے ملتے جلتے معنی میں استعمال کی جاتی رہی ہیں یعنی کسی بھی شاعری یا مصنف کے اندازِ بیان کے خصائص کیا ہیں، یا کسی صنف یا ہئیت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوتی ہے یا کسی عہد میں زبان کیسی اور اس کے خصائص کیا تھے، وغیرہ یہ سب اسلوب کے مباحث ہیں۔ ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر مکمل نہیں۔ لیکن اکثر اس بارے میں اشاروں سے کام لیا جاتا رہا ہے، اور تنقیدی روایت میں ان مباحث کے نقوش کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ اس روایت کے مقابلے میں جدید لسانیات نے

اسلوبیات کا جو نیا تصور دیا ہے، اس کے بارے میں یہ بنیادی بات واضح ہونا چاہیے کہ اسلوبیات کی رو سے اسلوب کا تصور اس تصورِ اسلوب سے مختلف ہے جو مغربی ادبی تنقید یا اس کے اثر سے رائج رہا ہے، نیز یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جو علم بدیع و بیان کے تحت مشرقی ادبی روایت کا حصہ رہا ہے۔ مزید برآں یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے کس کا کچھ نہ کچھ ذہنی تصور ہم موضوعی طور پر یعنی تاثراتی طور پر قائم کر لیتے ہیں۔ مشرقی روایت میں ادبی اسلوب بدیع و بیان کے پیرایوں کو شعروادب میں بروئے کار لانے اور ادبی حُسن کاری کے عمل سے عہد برآ ہونے سے عبارت ہے، یعنی یہ ایسی شئے ہے جس سے ادبی اظہار کے حُسن ودلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ گویا اسلوب زیور ہے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے، یعنی مشرقی روایت کی رو سے اسلوب لازم نہیں بلکہ ایسی چیز ہے جس کا اضافہ کیا جا سکے۔ پس اسلوب کے قدیم اور جدید تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رُو سے اسلوب کی حقیقت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصلی ہے، یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے، یا اس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے، یعنی ادبی اسلوب سے مراد لسانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں جس کا رد یا اختیار میکانکی ہو، بلکہ اسلوب فی نفسہٖ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔

اسلوبیات وضاحتی لسانیات (DESCRIPTIVE LINGUISTICS) کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے، اور لسانیات چونکہ سماجی سائنس ہے، اس لیے اسلوبیات اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں، بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے، نسبتاً قطعیت کے ساتھ اس کا تجزیہ کرتی ہے، اور مدلل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے۔ اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ، یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایۂ بیان کے اختیار کی مکمل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی، اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند و ناپسند صنف یا ہیئت کے تقاضوں نیز قاری کی نوعیت کے تصور کو بھی دخل ہو سکتا ہے، یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکنہ امکانات جو وجود میں آ چکے ہیں اور وہ جو وقوع پذیر ہو

سکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔

یہ بھی واضح رہے کہ اسلوب کا یہ تصور نہ صرف قدیم روایت کے اسلوب کے تصور سے مختلف ہے، بلکہ جدید تنقید کے اس دبستان سے بھی ''جونئی تنقید'' "NEW CRITICISM" کے نام سے جانا جاتا ہے، بنیادی طور پر متصادم ہے۔ اسلوبیات میں پیرایہ بیان کے جملہ ممکنہ امکانات کا تصور زماں، مکاں اور سماج کے تصور کو راہ دیتا ہے جس کی ''نئی تنقید'' میں کوئی گنجائش نہیں۔ ''نئی تنقید'' کا تصورِ لسان جامد ہے، کیونکہ یک زمانی ہے، جبکہ اسلوبیات زبان کے ماضی، حال، مستقبل یعنی جملہ امکانات کو نظر میں رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسلوبیات میں اسلوب کا تصور تجزیاتی معروضی نوعیت رکھنے کے باوجود تاریخی سماجی جہت کی راہ کو کھلا رکھتا ہے، جبکہ ''نئی تنقید'' میں اس کی کوئی گنجائش نہیں۔ ''نئی تنقید'' کی رُو سے فن پارہ خود مکتفی اور خود مختار ہے، اور جو کچھ بھی ہے فن پارے کے وجود کے اندر ہے، اور اس سے باہر کچھ نہیں۔ اسلوبیات بھی اگرچہ ''متن'' پر پوری توجہ مرکوز کرتی ہے لیکن ''نئی تنقید'' کی پیدا کردہ تاریخی اور سماجی تحدید کو قبول نہیں کرتی۔

ادبی اسلوبیات تجزیاتی طریق کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کرتی ہے وہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فنکار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرز بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔ یعنی وہ کون سی لسانی خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے کسی پیرایہ بیان کی الگ سے شناخت ممکن ہے، یا لسانی اظہار کا جو عمومی فطری انداز (NORM) ہے، اس سے کسی مصنف یا شاعر کا کوئی پیرایہ بیان کتنا مختلف ہے، یا کسی مخصوص طرزِ اظہار میں کون کون سے لسانی خصائص پس منظر میں چلے گئے ہیں، اور کون کون سے پیش منظر میں آ گئے ہیں، اسلوبیات میں یہ عمل FOREGROUNDING کہلاتا ہے۔

زبان کے فطری انداز کی درجہ بندی کی روشنی میں کسی خاص متن یا متون کو پرکھا جا سکتا ہے، یا منتخبہ متون کا باہمی تقابلی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی کسی بھی سطح کو لے کر ممکن ہے۔ لسانیات میں زبان کی چار سطحیں خاص ہیں۔

صوتیات PHONOLOGY

لفظیات	MORPHOLOGY
نحویات	SYNTAX
معنیات	SEMANTICS

زبان ان چاروں سے مل کر مکمل ہوتی ہے۔ خالص لسانیاتی تجزیوں میں کسی بھی سطح کو الگ سے بھی لیا جاسکتا ہے، لیکن ادبی اظہار کے تجزیے میں ہر سطح کے تصور میں زبان کا کلی تصور شامل رہتا ہے۔ اس لیے کہ معنی لفظ ہے اور لفظ معنی۔ معنی کی اکائی کلمہ ہے اور کلمہ لفظ یا تو لفظوں کا مجموعہ ہے۔ اور خود لفظ آواز یا آوازوں کا مجموعہ ہے۔ یعنی اسلوبیاتی تجزیے میں خواہ ایسا ظاہر نہ کیا گیا ہو، اور سائنسی طور پر محض کسی ایک سطح کا تجزیہ کیا گیا ہو، جیسا راقم الحروف نے اپنے مضامین ''اسلوبیاتِ انیس'' یا ''اقبال کا صوتیاتی نظام'' میں عمداً کیا ہے۔ لیکن زبان کا کلی تصور بشمول معنی کے اس میں مضمر (LATENT) رہتا ہے، اور اس کا اخراج لازم نہیں، جیسا کہ ناسمجھی کے باعث عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔

غرض اسلوبیاتی تجزیے میں اُن لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جن کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، صنف، یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہو سکتے ہیں۔ (۱) صوتیاتی (آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں، ردیف وقوافی کی خصوصیات، یا معکوسیت، ہکاریت یا غنیت کے امتیازات یا مصمتوں اور مصوتوں کا تناسب وغیرہ)۔ (۲) لفظیاتی (خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسما، اسمائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر اور تناسب، تراکیب وغیرہ)۔ (۳) نحویاتی (کلمے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال، کلمے لفظوں کا دروبست وغیرہ)۔ (۴) بدیعی (RHETORICAL) بدیع و بیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ (۵) عروضی امتیازات (اوزان، بحروں، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات)۔

اسلوبیات کے ماہرین جو سائنسی طریق کار اور معروضیت پر زور دیتے ہیں، لسانی خصائص کے اضافی تواتر اور تناسب کو معلوم کرنے کے لیے کمیتی اعداد و شمار کو بنیاد بناتے ہیں۔ اب تو ان تجزیوں کے لیے کمپیوٹر کے استعمال سے نتائج کو اور بھی زیادہ صحت اور تیقن سے اخذ کیا جانے لگا ہے۔ کچھ ماہرین صرفی لسانی تصورات کو بھی تجزیے کی بنیاد بناتے ہیں،

مثلاً تصریفی (PARADIGMATIC) اور کلماتی (SYNTAGMATIC) شکلوں کا فرق یا چامسکی کی تشکیلی گرامر کی بنا پر ظاہری اور داخلی ساختوں کا فرق اور ان کے امتیازات وغیرہ۔

زبان میں اظہار کے امکانات لامحدود ہیں، کوئی بھی مصنف ممکنہ امکانات میں سے صرف چند کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ انتخاب مصنف کے لسانی عمل کا حصہ ہے اور اس کی اسلوبیاتی شناخت کی بنیاد فراہم کرتا ہے اسلوبیاتی تجزیے سے مصنف کی پہچان بعینہ اسی طرح ممکن ہے جس طرح انسان اپنے ہاتھ کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے۔ اسلوبیات کے ذریعے مصنف کے لسانی اظہار کے ہاتھ کی لکیروں (FINGERPRINTS) کا پتہ چلایا جا سکتا ہے، اور اس کی شناخت حتمی طور پر متعین کی جا سکتی ہے۔ اشخاص کی طرح اصناف کا بھی مزاج ہوتا ہے۔ چنانچہ اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے، اور پیرایۂ بیان کی سطح پر وہ کس طرح ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ اشخاص اور اصناف سے ہٹ کر اسلوبیاتی تجزیے کی ایک جہت اور بھی ہے۔ چونکہ ادبی ارتقا میں اظہار کے لسانی پیرایے عہد بہ عہد تبدیل ہوتے رہتے ہیں، اسلوبیات کی مدد سے یہ معلوم کیا جا سکتا ہے کہ کس عہد میں کون سا اسلوب رائج تھا یا کسی عہد کی زبان کے لسانی امتیازات کیا تھے۔

لسانی امتیازات کی نشاندہی ادبی اظہار میں تخلیقی عمل کو سمجھنے میں ادبی انفرادیت کی بنیادوں کے تعین کے لیے بھی بیش بہا مدد فراہم کرتی ہے۔ ادبی اظہار بھی بہت کچھ رقص و موسیقی کی طرح ہے۔ رقص و سرور کی ظاہری سطح پر لطف و نشاط اور کیف و سرور کی مسحور کن فضا چھائی رہتی ہے جس میں اکثر ہم خود فراموشی کے عالم سے گزرتے ہیں اور کھو سے جاتے ہیں۔ تاہم اگر سطح کے نیچے غور سے دیکھیں تو تال، آہنگ (RHYTHM) اور صوتی امتیازات کا (بظاہر پیچیدہ لیکن اصلاً سادہ) جال سا بچھا ہوا نظر آئے گا، جیسے طرح طرح کے رنگوں کا کوئی مشجر (TAPESTRY) ہو یا جیومیٹریکل ڈیزائن کا کوئی خوبصورت رنگا رنگ فرش (MOSAIC) بنا ہوا ہو۔ ادبی اظہار میں لفظوں کی ظاہری سطح کے نیچے لسانی امتیازات سے طرح طرح کے ڈیزائن بنتے ہیں۔ ان کی پہچان ادبی اسلوبیات کا خاص کام ہے۔ عروضی تجزیے سے اگر کسی شعری ہیئت یا صنف کے بارے میں عمومی نتائج (GENERALISATION) اخذ کیے جائیں یا کسی مصنف یا فن پارے کے لسانی خصائص کے تعین میں مدد لی جائے تو ایسے تجزیے اسلوبیات کی ذیل میں آئیں گے۔

اسلوبیات میں نتائج اخذ کرتے ہوئے اس خطرے سے آگاہ رہنا ضروری ہے کہ اسلوبیاتی تجزیہ محض ہیئتی تجزیہ نہیں جس پر "نئی تنقید" کا دارومدار ہے، کیونکہ اسلوبیات کی رو سے فن پارہ صرف لفظوں کا مجموعہ یا ہیئتِ محض (VERBAL CONSTRUCT) نہیں ہے، نہ ہی وہ کسی بھی طرح کے "پیغام کا سٹ" (SET OF MESSAGES) یا اطلاعِ محض یا معنیٔ محض (PURE SEMANTIC INFORMATION) کی مثال ہے، بلکہ اس کی نوعیت ان دونوں کے بیچ کی ہے اور اسلوبیات اس کے لیے (DISCOURSE) کی اصطلاح استعمال کرتی ہے۔

اسلوبیاتی تجزیوں پر جو اعتراضات کیے جا سکتے ہیں، ان کی ایک خاص مثال MICHAEL RIFFATERRE کا وہ مضمون ہے جس میں بودلیئر کے سانٹ LES CHATS کے رومان جیکب سن اور کلاؤڈ لیوائی سٹراس کے تجزیے سے بحث کی گئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

STRUCTURALISM, ED., JACQUES EHRMANN, 1966.

رفائیٹر نے سوال اُٹھایا تھا کہ اسلوبیات یہ تو بتا سکتی ہے کہ مختلف لسانی خصائص میں سے کسی فن پارے کے اپنے امتیازی خصائص کیا ہیں لیکن اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے گا کہ وہ کون سے خصائص ہیں جو کسی فن پارے کو جمالیاتی اعتبار سے زیادہ مؤثر بناتے ہیں، اور ان کا تعین کس طرح کیا جائے گا؟ اس کا جواب بعد کے ماہرین اسلوبیات نے یہ دیا کہ یہ اعتراض ہی دراصل غلط توقعات پر مبنی ہے، کیونکہ اسلوبیات اس طرح سے جمالیات سے علاقہ نہیں رکھتی جس طرح ادبی تنقید رکھتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس خبر ہے نظر نہیں۔ جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں، اسلوبیات کا کام بس اس قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی حتمی طور پر نشان دہی کر دے۔ ان کی جمالیاتی تعین قدر ادبی تنقید کا کام ہے۔ اس کی توقع ادبی تنقید سے کرنا چاہیے نہ کہ اسلوبیات سے۔ رہی یہ بات کہ اسلوبیات اور ادبی تنقید میں کیا رشتہ ہے، تو اس کو میں اس سے پہلے بھی کئی بار واضح کر چکا ہوں کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے۔ اردو میں یہ غلط فہمی عام ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل ہے۔ غالب نے کہا تھا 'ضد کی ہے بات اور مگر خو بری نہیں' اسلوبیات کو ادبی تنقید کا بدل سمجھ کر اس سے بھڑکنا ناسمجھی کی بات ہے۔ اور ایسا اکثر وہ لوگ کرتے ہیں جو لسانیات کے تفاعل سے ناواقف محض ہیں، یا وہ لسانیات اور اسلوبیات سے خائف ہیں۔ اکثر دیکھا گیا

ہے کہ کسی بھی نئے علم سے پرانی اجارہ داریوں کو ٹھیس پہنچتی ہے، چنانچہ کچھ کرم فرما طنز واستہزا سے کام لیتے ہیں، لیکن زیادہ تعداد اُن لوگوں کی ہے جو بات کو جانے اور سمجھے بغیر کھلم کھلا غیر علمی یا دانش دشمن (ANTI-INTELLECTUAL) رویہ اپناتے ہیں۔ ایسے لوگ ہماری ہمدردی کے مستحق ہیں کیونکہ مسائل و مباحث کو سمجھنے کی مخلصانہ اور ایماندارانہ کوشش انھوں نے نہیں کی۔ یہ حضرات شاید نہیں جانتے کہ غیر علمی رویہ اختیار کرنے، اور اس نوع کی جملے بازی سے دراصل خود انھیں کی ذہنی کم مائیگی اور مایوسی ظاہر ہوتی ہے۔ اسلوبیات نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ وہ تنقید ہے یا ادبی تنقید کا بدل ہے۔ البتہ اتنی بات صاف ہے کہ اسلوبیات تنقید کی مدد کر سکتی ہے، اور اس کو نئی روشنی فراہم کر سکتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس متن کے سائنسی لسانی تجزیے کا حربہ ہے۔ اس کے پاس ادبی ذوق کی نظر نہیں ہے۔ جب بھی ہم کسی فن پارے کو پڑھتے ہیں تو اپنے مزاج معلومات اور احساس یعنی اپنے ادبی ذوق کے مطابق اس کے بارے میں کچھ نہ کچھ تاثر قائم کرتے ہیں۔ یہ جمالیاتی تاثر ہے جو دراصل ادبی تنقید کا نقطۂ آغاز ہے۔ اس کی نوعیت خالص موضوعی ہے جو ہماری ذہنی کیفیت کو ظاہر کر سکتی ہے۔ یہ تاثر صحیح بھی ہو سکتا ہے اور غلط بھی۔ اس کے بعد اسلوبیاتی تجزیے کا کام شروع ہوتا ہے جو خالص معروضی ہے، یعنی اسلوبیات ادبی تنقید کے ہاتھ میں ایک معروضی حربہ ہے۔ جیسے جیسے تجزیے کی فراہم کردہ معروضی معلومات سامنے آنے لگتی ہیں، یہ معلوم ہونے لگتا ہے کہ ابتدائی موضوعی تاثر صحیح خطوط پر تھا یا غلط خطوط پر۔ اگر تاثر غلط خطوط پر تھا تو اسلوبیات کوئی دوسرا مفروضہ یا اس سے بالعکس مفروضہ قائم کر کے ازسرِ نو تجزیے کا آغاز کر کے دوسرے مفروضے کو آزما سکتی ہے لیکن جب توثیق ہو جائے کہ تجزیاتی سفر غلط راہ پر نہیں تھا، تو تجزیاتی معلومات سے ابتدائی جمالیاتی تاثر بتدریج زیادہ واضح اور شفاف (REFINE) ہونے لگتا ہے، اور لسانی خصائص کے بارے میں نئے نئے نکات سوجھنے لگتے ہیں جن سے بالآخر حتمی طور پر تخلیقی عمل کی لسانی نوعیت اور فن پارے کے امتیازی نقوش کا تعین ہو جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اسلوبیات کا کام نمٹ جاتا ہے، اور ادبی تنقید اور جمالیات کا کام شروع ہو جاتا ہے۔ ادب کی تحسین کاری اور تعینِ قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا کام ہے، اسلوبیات کا نہیں۔

اسلوبیات ادبی تنقید کو لسانی حُسن کاری کے رازوں، لفظوں کے تخلیقی استعمال

کے نازک فرق، اور ہلکے گہرے لفظیاتی اور معنیاتی امتیازات سے آگاہ کر سکتی ہے۔ رچرڈ دوتاں کا اصرار ہے کہ اسلوبیات ایسا ان مصنوعی قیود کے بغیر کر سکتی ہے جو "نئی تنقید" کے دبستان نے عائد کی ہیں، یعنی اسلوبیات فن پارے کا تجزیہ خلا میں نہیں کرتی۔ مزید یہ کہ اسلوبیات ابہام (AMBIGUITY) علامت نگاری (SYMBOLISM) امیجری (IMAGERY) قول محال (PARADOX) یا IRONY کی موجودگی یا عدم موجودگی کی بنا پر ترجیحات قائم نہیں کرتی، یعنی اسلوبیات اگرچہ ان سب سے بحث کرتی ہے لیکن ہرگز یہ حکم نہیں لگاتی کہ فلاں پیرایہ اعلا ہے اور فلاں ادنا، یا فلاں اسلوب بہتر ہے اور فلاں کمتر، بلکہ اسلوبیات اظہار کے لسانی امتیازات جیسے وہ ہیں، ان کا تعین کر کے اور ان کی شناخت کے کام کو پورا کر کے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتی ہے اور ادنا اعلا کا فرق قائم کرنے کے لیے ادبی تنقید کے لیے راہ چھوڑ دیتی ہے۔)

البتہ اسلوبیات کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بسیط فن پاروں کے لیے اس کا استعمال نہایت ہی مشکل ہے۔ یعنی غزل یا نظم کا تجزیہ آسان ہے اور ناول اور افسانے کا مشکل۔ نثر کے تجزیے میں بھی دقت ہے کہ تصنیف کے کس حصے کو نمائندہ سمجھا جائے اور کس کو نظر انداز کیا جائے۔ جامع تجزیے کے لیے مواد (CORPUS) محدود ہونا اس کے حق میں ہے۔ اسلوبیات پر اعتراض کا ایک دروازہ اس وجہ سے بھی کھل جاتا ہے کہ یہ مخصوص اصطلاحات کا استعمال کرتی ہے جو کلیتاً لسانیات سے ماخوذ ہیں، اور ادبی نقاد اکثر و بیشتر ان سے باخبر نہیں (اردو میں بے خبری پر اترانے والوں کی کمی نہیں) چنانچہ ترسیل کی اپنی مشکلات ہیں۔ جب عام نقادوں کا یہ حال ہے تو عام قارئین سے رشتے کی نوعیت کیا ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ قاری سے رشتے کا انقطاع وہ قیمت ہے جو اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہر حال چکانا پڑتی ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ہر ضابطۂ علم کی یا سائنس کی اپنی اصطلاحات ہیں۔ اگر اس علم سے استفادہ کرنا ہے تو اس کی اصطلاحات کا جاننا ضروری ہے، ورنہ اس علم کی کلید ہاتھ نہ آئے گی اور ہم اس سے استفادہ نہ کر سکیں گے۔ یہی حال اسلوبیات کا بھی ہے۔ اصطلاحات دراصل تصورات ہیں جن پر کسی بھی ضابطۂ علم کی بنیاد ہوتی ہے۔ ان اصطلاحات کو نرم کر کے یعنی سمجھا کر بیان تو کیا جا سکتا ہے لیکن ان کو چھوڑا نہیں جا سکتا۔ چنانچہ علم کے سائنسی مزاج کی

خاطر کچھ تو قیمت ادا کرنی ہوگی اور کوئی قیمت اتنی بھاری نہیں ہے کہ اس کی خاطر اسلوبیات کے ذریعہ حاصل ہونے والی معروضی سائنسی بنیادوں کو ترک کر دیا جائے۔

خالص اسلوبیاتی مطالعے بالعموم اسلوبیاتی شناخت ہی کو مقدم سمجھتے ہیں، اور کسی بھی مصنف یا فن پارے کے لسانی امتیازات کو نشان زد کر دینے (FINGERPRINTING) کے بعد کسی نوع کی رائے زنی نہیں کرتے تاہم ایسے مطالعات کی بھی کمی نہیں، جن میں اعداد و شمار اور اضافی تواتر (RELATIVE FREQUENCY) سے اخذ ہونے والے اسلوبیاتی حقائق کو مصنف کی سائیکی سے یا اس کی نفسیاتی اور ذہنی ترجیحات سے مربوط کر کے دیکھا گیا ہے اور نتائج اخذ کیے گئے ہیں کہ تجربے کی لسانی تقلیب کس طرح ہوئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

LEO SPITZER, LINGUISTICS AND LITERARY HISTORY, 1986.

یا یہ کہ اسلوبیاتی امتیازات کا مصنف کی آئیڈیولوجی سے کیا تعلق ہے، یا اس کا نظریۂ حیات کیا ہے، یا حقیقت کے تئیں اس کا رویہ کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

ERICH AUERBACH, MIMESIS, 1953.

یا لسانی امتیازات کا جمالیاتی اور جذباتی تاثیر سے کیا ربط ہے، ملاحظہ ہو:

(MICHAEL RIFFATERRE حوالۂ ماسبق)

بہر حال اس بارے میں متعدد رویے اور رجحانات ہیں۔ ایک عام رویہ وہ ہے جس کو رینے ویلیک "THE IMPERIALISM OF MODERN LINGUISTICS" کہتا ہے، یعنی اسلوبیات کے حدود کو اس قدر وسیع کرنا کہ ادبی تنقید میں جو کچھ ہے، اسلوبیات کا اس سب پر اطلاق ہو سکتا ہے یا یہ کہ اسلوبیات کو ہر درد کی دوا سمجھ لیا جائے، ظاہر ہے یہ رویہ غلط ہے۔ اسلوبیات بس اس حد تک مفید ہے جس حد تک وہ مفید ہے۔ اس مسئلے سے بحث کرتے ہوئے STANLEY FISH نے

"WHAT IS STYLISTICS AND WHY ARE THEY SAYING SUCH TERRIBLE THINGS ABOUT IT?" (APPROACHES TO POETICS, ED., SEYMOUR CHATMAN, 1973).

میں وضاحت کی ہے کہ اصل اسلوبیات جس کو وہ (AFFECTIVE STYLISTICS) کہتا ہے، یہ ہے کہ قاری جب متن کا مطالعہ کرتا ہے تو اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا، بلکہ

لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، سب مجموعی طور پر بیک وقت قاری کے ذہن پر اثر انداز ہوتے ہیں، گویا قاری کا ذہنی ردِ عمل (RESPONSE) کلی ردِ عمل (TOTAL RESPONSE) ہوتا ہے، جزوی نہیں، اسلوب اور معنی کی بحث کو الگ کرنا ممکن ہی نہیں، اس لیے اصل اسلوبیات وہی ہے جو قاری کے کلی ردِ عمل (TOTAL RESPONSE) کا احاطہ کرتی ہو۔ غرض دونوں طرح کی آرا ملتی ہیں، اور ہر فریق نے اپنے دعوے کے حق میں مدلّل بحث کی ہے۔ اس مقدمے کی وضاحت کے لیے کہ اسلوب کو معنی سے الگ نہیں کیا جا سکتا، دیکھیے:

"BENNISON GRAY, STYLE: THE PROBLEM AND ITS SOLUTION, 1969, AND "STYLISTICS: THE END OF TRADITION", JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM, 31, 1973.

اس کے برعکس اس مقدمے کی مدلّل بحث کے لیے اسلوب کی بحث الگ سے ممکن ہے، اور خالص اسلوبیاتی تجزیے ادبی جواز رکھتے ہیں، ملاحظہ ہو:

E.D.HIRSCH, "STYLISTICS AND SYNONYMITY" IN THE AIMS OF INTERPRETATION, 1976.

یہاں مختصر وضاحت اردو اور اسلوبیات کے ضمن میں بھی ضروری ہے۔ اردو میں اسلوبیات کا ذکر اگرچہ بالعموم کیا جانے لگا ہے اور عام نقاد بھی اکا دکا لسانیاتی اصطلاحیں استعمال کرنے لگے ہیں، لیکن درحقیقت اردو میں اسلوبیات کا سرمایہ زیادہ وقیع نہیں ہے۔ اگرچہ لسانیات جاننے والوں کی تعداد اردو میں خاصی ہے، مگر ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے جو لسانیات کو ادبی مطالعے میں برت سکنے پر قادر ہوں۔ اردو میں اس نوع کے مطالعات کا آغاز مسعود حسین خاں نے کیا۔ مغنی تبسم اسے اپنی تنقید میں استعمال کرتے ہیں۔ مرزا خلیل بیگ نے بھی متعدد تجزیے کیے ہیں لیکن یہ سارا کام زیادہ تر صوتیات کے حوالے سے ہے، اور کسی قدر عروض کے حوالے سے۔ گیان چند جین لسانیات کے ماہر ہیں، لیکن روایتی تنقید ہی کو تنقید سمجھتے ہیں، جبکہ شمس الرحمٰن فاروقی باقاعدہ لسانیات سے علاقہ نہیں رکھتے، لیکن ان کے لسانی اور عروضی مباحث میں اسلوبیات کا اثر ملتا ہے۔ یہاں اس مضمون کا ذکر ضروری ہے جو گیان چند جین نے لکھا تھا۔ ''اسلوبیاتی تنقید پر ایک نظر'' (نیا دور، لکھنؤ،

اپریل ۱۹۸۴ء) اور جس کا جواب مرزا خلیل بیگ نے دیا تھا، ''اسلوبیاتی تنقید پر ایک ترچھی نظر'' (نیا دور، لکھنؤ، اپریل ۱۹۸۶ء)۔ گیان چند جین نے اردو کے گنتی کے نمونوں کو سامنے رکھا، اور اسلوبیات سے بحیثیں ضابطۂ علم کے بحث نہیں کی، نہ ہی اسلوبیات اور ادبی تنقید کا رشتہ ان کے پیشِ نظر رہا جس کی ان سے توقع تھی۔ بعض کمزور نمونوں کے پیشِ نظر یہ بحث کی جاسکتی ہے کہ اسلوبیات کا اطلاق ٹھیک ہوا ہے کہ نہیں، لیکن اس سے ضابطۂ علم کی معروضی بنیاد پر کوئی حرف نہیں آتا۔ راقم الحروف کے نام اپنے خط میں جین صاحب نے وضاحت کی کہ اس بارے میں ان کی معلومات مکمل نہیں تھیں، اور انھیں صرف ٹرنر کی کتاب دستیاب ہو سکی۔ حقیقت یہ ہے کہ اس موضوع پر ٹرنر کی کتاب نہ صرف ناکافی ہے بلکہ اس اعتبار سے ناقص ہے کہ اس کا اصل موضوع اسلوبیات اور ادبی تنقید ہے ہی نہیں۔ راقم الحروف نے اپنے زیرِ نظر مضمون میں مصادر و مآخذ کا ذکر قدرے تفصیل سے عمداً کیا ہے کہ تاکہ ادبی تنقید کے سنجیدہ طالب علم کو معلوم ہو کہ اسلوبیاتی مباحث کا دائرہ کتنا وسیع ہے اور ان کی سرحدیں کتنی پھیلی ہوئی ہیں۔ ان مباحث یا ان کے مبادیات کو جانے اور سمجھے بغیر اسلوبیات سے متعلق کوئی سنجیدہ گفتگو ممکن ہی نہیں۔ چونکہ خاکسار سے اکثر اسلوبیات اور ساختیات کے حوالے سے ادبی تنقید کے بارے میں پوچھا جاتا ہے، ضروری ہے کہ مختصراً ہی سہی، خاکسار اپنے موقف کی وضاحت بھی کر دے۔

اس بارے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اردو میں اسلوبیاتی طور پر جو کچھ بھی لکھا گیا ہے، راقم الحروف کا معاملہ اس سب سے الگ ہے۔ اول یہ کہ راقم نے مجرد کسی فن پارے یعنی غزل، نظم یا افسانے کا بطور ادبی اکائی کے اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کیا۔ ایسا تجزیہ مصنف کے پورے تخلیقی عمل کو نظر میں رکھ کر ہی ممکن ہے۔ تفصیل کے لیے تو دفتر درکار ہے، مثلاً عرض کرتا ہوں، خواہ ''راجندر سنگھ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' ہو یا ''انتظار حسین کا فن: متحرک ذہن کا سیال سفر'' نیز ''اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام'' یا ''اسلوبیاتِ اقبال: نظریۂ اسمیت و فعلیت کی روشنی میں'' یا ''نظیر اکبر آبادی: تہذیبی دید باز'' یا ''اسلوبیاتِ انیس'' یا ''اسلوبیاتِ میر'' خاکسار نے کبھی کسی فن پارے سے مجرد بحث نہیں کی، بلکہ میر، انیس، نظیر، اقبال، بیدی، یا انتظار حسین کی تخلیقی شخصیت کے تناظر میں گفتگو کی ہے، اور شاعر یا مصنف کی تخلیقی انفرادیت یا اسلوبیاتی شناخت کے تعین کی کوشش

کی ہے۔ اگر کہیں انفرادی فن پارے کے تجزیے کی بحث آئی بھی ہے، تو وہ یا تو ادبی انفرادیت اور تخلیقی عمل کے لسانی امتیازات کے ضمن میں ہے، یا پھر کسی ادبی مسئلے کو واضح کرنے کے لیے اسلوبیاتی تجزیے سے مدد لی ہے جیسا کہ ''پریم چند کے فن میں IRONY کا عنصر'' یا ''نیا افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر'' والے مضمون میں کیا گیا ہے۔ اتنی بات ظاہر ہے کہ کسی فن پارے کا مجرد اسلوبیاتی تجزیہ کرنا جتنا آسان ہے، فن پارے یا فن پاروں کو مصنف یا شاعر کی پوری تخلیقی شخصیت سے جوڑنا اور انفرادی لسانی امتیازات کی نشاندہی کرنا یا کسی صنف یا عہد کے تناظر میں ان کا تجزیہ کرنا اتنا ہی مشکل اور صبر آزما کام ہے۔ خاکسار نے جو بھی برا بھلا کام کیا ہے، وہ اسی نوعیت کا ہے۔ یہ بنیادی فرق ہے اور اس تنقیدی فرق کو چونکہ بالعموم محسوس نہیں کیا جاتا، اور ساری لسانی تنقید کو ایک ہی لاٹھی سے ہانک دیا جاتا ہے، اس لیے اس کی وضاحت ضروری تھی۔

دوسرا اہم فرق یہ ہے کہ جہاں دوسروں نے زیادہ تر شاعری کی تنقید سے سروکار رکھا، خاکسار نے فکشن کے مطالعے میں بھی اسلوبیات سے کام لیا ہے اور اس کے جو بھی اچھے بُرے نمونے پیش کیے ہیں، وہ سب کے سامنے ہیں۔

تیسری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ صوتیات سے مدد لی ہے، لیکن صرف صوتی سطح پر تکیہ نہیں کیا، بلکہ لفظیاتی اور نحویاتی سطحوں سے بھی مدد ملی ہے۔ ''ذاکر صاحب کی نثر'' اور ''خواجہ حسن نظامی'' والے مضامین سے قطع نظر ''اسلوبیاتِ اقبال'' اور ''اسلوبیاتِ میر'' کے تجزیات میں ساری بحث ہی لفظیاتی اور نحویاتی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو وہ نتائج سامنے نہ آتے جو اخذ کیے گئے ہیں۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ بعض تجزیے بلاشبہ انتہائی تکنیکی پیش کیے ہیں (مثلاً ''اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام'' یا ''اسلوبیاتِ انیس'') لیکن یہ خاکسار کا عام انداز نہیں ہے۔ چند تکنیکی تجزیے اس لیے ضروری تھے کہ یہ ثابت کیا جا سکے کہ تنقید کو جو موضوعی اور ذہنی عمل ہے، سائنسی معروضیت بنیادوں پر استوار کیا جا سکتا ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ تجزیے عام قارئین کے لیے نہیں تھے۔ لیکن یہ تجزیے عمداً کیے گئے تھے اور ان کا مقصد تنقید کی سائنسی معروضی بنیادوں کو واضح کرنا تھا۔

بالعموم خاکسار نے ایک الگ راہ اختیار کی ہے اور اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم

کر کے پیش کیا ہے۔ ایسا میرے ادبی مزاج کی وجہ سے بھی ہے۔ فکشن پر تنقید کے علاوہ اس نوع کی نسبتاً تفصیلی مثال ''اسلوبیاتِ میر'' والا مقالہ ہے، جس سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ میرا عام انداز اسلوبیات اور ادبی تنقید کو ملا کر بات کرنے کا ہے۔ ''اسلوبیاتِ میر'' میں سارے ادبی مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں، اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ نحوی بھی ہے، صرفی بھی، اور صوتیاتی بھی، لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے اوجھل رہتا ہے اور اگر کہیں سطح پر ظاہر ہوا بھی ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گرانبار نہیں ہوتا، اور قاری کا دامن کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ میں اسی کو ''جامع اسلوبیات'' کہتا ہوں۔ یعنی ادبی مطالعے میں میرا ذہنی ردِ عمل (RESPONSE) کچھ اس طرح کا ہے کہ میں اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا۔ بلکہ صوت، لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، مجموعی طور پر بیک وقت کارگر رہتے ہیں، اور اگر کسی نکتے کو واضح کرنے یا اس کا سراغ لگانے کے لیے کسی ایک لسانی سطح کو الگ کرنے کی کوئی خاص ضرورت پیش نہ آئے تو میرا ذہنی ردِ عمل کُلی ہوتا ہے جزوی نہیں۔ اور کسی ایک سطح کو الگ کرنا ضروری بھی ہو تو اس عمل کے دوران بہر حال یہ احساس حاوی رہتا ہے کہ سطحوں کا الگ کرنا مبحث کی تہہ تک پہنچنے کے لیے ہے ورنہ بذاتہٖ یہ ایک مصنوعی عمل ہے، اور ہر سطح یعنی جُو اپنی کل کے ساتھ مل کر لسانی وحدت بنتا ہے اور ترسیل خط معنی میں کارگر ہوتا ہے۔ گویا اسلوبیات میرے نزدیک محض ایک حربہ ہے، کل کا تنقید ہرگز نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے بیش بہا مدد لی جا سکتی ہے۔ اس لیے کہ تاثراتی اور جمالیاتی طور پر جو رائے قائم کی جاتی ہے، اسلوبیات اس کا کھرا کھوٹا پرکھ کر تنقید کو ٹھوس تجزیاتی سائنسی معروضی بنیاد عطا کر سکتی ہیں۔ لیکن اگر اسلوبیات کا جوہر ذہن میں جاگزیں ہو گیا ہے تو غیر تکنیکی تجزیہ متن کی قرأت کے دوران ذہن و شعور میں احساس کی رَو کے ساتھ ساتھ چلتا ہے، اور میں اسی کو 'جامع اسلوبیات'' کہتا ہوں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ مجھے اپنے تنقیدی عمل میں زبان کی ظاہری سطحوں کو کُلی معنیاتی نظام کے ساتھ ساتھ لے کر چلنے میں ساختیات سے بھی مدد ملتی ہے، جس کی کھلی ہوئی مثالیں ''سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ'' یا ''فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام'' یا فکشن پر خاکسار کے مضامین میں مل جائیں گی۔ لیکن ساختیات ایک الگ موضوع ہے اور اس کو کسی دوسرے وقت کے لیے اُٹھا رکھا جاتا ہے۔

جہاں تک مصادر کا تعلق ہے، اسلوبیات پر انگریزی اور فرانسیسی میں سینکڑوں مضامین اور کتابیں ہیں۔ ان میں لسانیات کے ماہرین کی تصانیف بھی ہیں اور ادبی نقادوں کی بھی۔ اسلوبیات کے موضوع پر کئی بین الاقوامی سیمینار اور کانفرنسیں بھی منعقد ہو چکی ہیں جن کی روداودں میں وہ اہم مقالات بھی ملیں گے جنھوں نے ان مباحث کو آگے بڑھانے اور اسلوبیات کو ایک ضابطۂ علم کی حیثیت سے مستحکم کرنے میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ ذیل کے مجموعہ ہائے مضامین اس بارے میں کتب حوالہ کا درجہ رکھتے ہیں۔ اسلوبیات کو جاننے کے لیے ان سے اور اُوپر جن کتابوں کا حوالہ دیا گیا ہے، ان سے رجوع کرنا نہایت ضروری ہے:

1. THOMS A. SEBEOK, ED., STYLE IN LANGUAGE, 1960.
2. ROGER FOWLER, ED., ESSAYS ON STYLE AND LANGUAGE, 1969.
3. GLEN A. LOVE AND MICHAEL PAYNE, EDS, CONTEMPORARY ESSAYS ON STYLE, 1969.
4. DONALD C. FREEMAN, ED., LINGUISTICS AND LITERARY STYLE, 1970.
5. SEYMOUR CHATMAN, ED., LITERARY STYLE: A SYMPOSIUM, 1971.
6. HOWARD S. BABB, ED., ESSAYS IN STYLISTIC ANALYSIS, 1972.

اسلوبیات پر بعض تعارفی کتابیں بھی لکھی گئی ہیں، ان میں سے میرے نزدیک ذیل کی کتابیں اہم ہیں:

1. EPSTEIN, E.L., LANGUAGE AND STYLE, LONDON, 1978.
2. ENKVIST, SPENCER, AND GREGORY, LINGUISTICS AND STYLE, OXFORD, 1964.
3. WIDDOWSON, H.G. STYLISTICS AND THE TEACHING OF LITERATURE, LONDON, 1988.
4. CHAMPAN, RAYMOND, LINGUISTIC AND LITERATURE, LONDON, 1975.
5. ENKVIST, N.E, LINGUISTIC, STYLISTICS, HAGUE, 1973.
6. HOUGH, G., STYLE AND STYLISTICS, LONDON, 1969.

اسلوبیات کو کسی خاص ملک، قوم یا نظریے سے وابستہ کرنا بھی بے خبری کی وجہ سے ہے۔ اس کو ترقی دینے والوں میں سب شامل رہے ہیں۔ اسلوبیات پر لکھنے والوں میں روسی ہیئت پسندوں RUSSIAN FROMALISTS نے بھی نمایاں حصہ لیا ہے، اور فرانسیسی، برطانوی، جرمن اور امریکی ماہرین لسانیات بھی پیش پیش رہے ہیں۔ ان میں ممتاز ترین نام رومان جیکب سن، لیو سپٹرز، مائیکل رفاتیر، سٹیفن المان، اور رچرڈ اوہمان کے ہیں۔ ان کے اور دوسرے بہت سے اہم لکھنے والوں کے مقالات اور مباحث ان کتابوں میں دیکھے جا سکتے ہیں جن کا ذکر اس مضمون میں کیا گیا۔ (۱۹۸۸ء)

گوپی چند نارنگ

تنقید کے نئے ماڈل کی جانب

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر

اس بات کا قوی امکان ہے کہ نئے تنقیدی ڈسکورس کے افہام و تفہیم کی بحث میں بعض حضرات مشرق و مغرب کا سوال اٹھائیں گے۔ لوگوں نے حالی کو نہیں بخشا تو راقم الحروف بھلا کس شمار میں ہے۔ لیکن ایسا اکثر ہوتا اُن حلقوں کی جانب سے ہے جو یا تو اُن تصورات سے محروم ہوتے ہیں کہ "نئے" کو انگیز کر سکیں یا تبدیلی کی نوعیت اور معنویت کو سمجھ سکیں، یا پھر جو نئے کا راستہ روکنا چاہتے ہیں یا جن کے ذاتی مفادات پر زد پڑتی ہے یا جو یہ سمجھتے ہیں کہ وہ پچھڑ جائیں گے یا ان کی ساکھ کو نقصان پہنچے گا، کیوں کہ تبدیلی خواہ کیسی ہو اس سے حاضر مقتدرات پر ضرب پڑتی ہے، چنانچہ ردِ عمل لازمی ہے۔ اگر چہ اکثریت ایسوں کی ہوتی ہے جو مخالفت تو کرتے ہیں اپنے ذہنی تحفظات اور تعصبات کی بنا پر، لیکن اس کو نام دے دیتے ہیں مشرق و مغرب کا۔

اس سب کے باوجود اس جینوئن خواہش کی گنجائش بہر حال ہے کہ اپنی جڑوں کو اور مشرقی مزاج کے تقاضوں کو نظر انداز کرنا کوئی اچھی بات نہیں۔ تقلید ہر حالت میں غلط ہے۔ اس خواہش میں یہ احساس مضمر ہے کہ تبدیلی برحق ہے خیال ایک جگہ پر قائم نہیں، تازہ ہوائیں تو آئیں گی، تبدیلیاں بھی ہوں گی لیکن ایسی نہیں کہ ہمارے پیر ہی اکھڑ جائیں اور ہمارا ثقافتی تشخص ہی معرضِ خطر میں پڑ جائے۔ دوسری طرف یہ بھی مستحسن نہیں کہ بسم اللہ کے گنبد میں بند ہو کر بیٹھ رہیں، حصار کھینچ لیں اور دنیا میں جو تبدیلیاں ہو رہی ہیں، ان سے یکسر بے بہرہ رہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ دونوں رویے صحت مند نہیں کہے جا سکتے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ مشرقی مزاج کو ہم ڈھال بنالیں اور اس پر مطلق غور نہ کریں کہ 'مشرقی مزاج' بھی تو کوئی وحدانی تصور نہیں، مثال کے طور پر عرب ہوں یا ایرانی اگر چہ سب مشرقی ہیں لیکن شاید ہی کوئی اس بات کو مانے کہ عرب کا اور ایران کا مزاج ایک ہے۔ یہی معاملہ ایرانی اور ہندوستانی کا ہے یا دور نہ جائیں تو پنجابی یا بنگالی یا گجراتی یا تمل کا، کیا یہ سب مشرقی نہیں ہیں؟ غور سے دیکھا جائے تو ظاہری سطح کا یہ اختلاف داخلی ساختوں یعنی جڑوں میں اتر کر مزید تضادات اور تفرقات کا شکار ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف یہی معاملہ 'مغربی مزاج' کا بھی ہے۔ مغربی مزاج بھی کوئی وحدانی یا ہم آہنگ تصور نہیں کیوں کہ جرمن، فرانسیسی اور برطانوی مزاجوں کا فرق تو صدیوں سے چلا آتا ہے اور پوری یورپی تاریخ اس فرق سے عبارت ہے۔ اسی طرح برطانوی اور امریکی مزاج بھی ایک نہیں اور خود برطانیہ میں آئرش اور سکاٹش اور انگریز مزاج الگ الگ ہیں۔ البتہ مزاج کے ایک معنی ہیں ثقافتی تشخص یا افتادِ ذہنی یا ذہنی رویے تو یہ بھی یا تو علاقے، خطے اور ملک سے جڑے ہوئے ملیں گے یا مذہب سے، یا تاریخ سے، عوامی روایتوں سے جو اجتماعی لاشعور یا عوامی حافظے کی تشکیل کرتے ہیں۔ بہر حال مشرقی اور مغربی مزاج کی اصطلاحیں تضادات اور تفرقات سے مملو ہیں۔ لیکن اگر اس کو یوں دیکھیں کہ کچھ رویے اور کچھ قدریں مشرقی معاشروں میں مشترک ہیں اور کچھ مغربی معاشروں میں، اور ان کی بنا پر وسیع معنوں میں وہ زمرے متشکل ہوتے ہیں، جنھیں باوجود تضادات اور عدم قطعیت کے مشرقی مزاج اور مغربی مزاج کہا جاتا ہے۔ گویا اس مبہم معنی میں مغرب کی تقلید مستحسن نہیں۔

حالی نے وقتی طور پر اپنے معترضین کو زیر تو کر لیا تھا، لیکن مشرق و مغرب کی آویزش اس کے بعد بھی جاری رہی۔ ویسے اس کا آغاز تو حالی سے بھی پہلے بہت پہلے ہو گیا تھا، پلاسی، بکسر، اودھ، دہلی، ورنہ غالب اور سرسید میں آئین اکبری کی تقریظ پر اختلاف ہی کیوں ہوتا۔ غالب کے یہاں یہ کشاکش جس جدلیاتی شان سے نمایاں ہے وہ مرزا ہی کا حصہ ہے کہ انھوں نے اپنے خاص انداز میں کفر کے ساتھ بھی نباہ دی اور ایمان کا بھی ساتھ دیا، یعنی کعبے سے منہ موڑا نہ کلیسا سے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ وہی سرسید جو آئین اکبری والے معاملے میں غالب سے ہیٹے ٹھہرتے ہیں اپنی مشرقیت کی بدولت، بعد میں قوم کا ہدف بنتے ہیں اپنی مغربیت کے باعث۔ ظاہر ہے کہ جب کشاکش کی لے تیز ہو جاتی ہے یا کرائسس

کی کیفیت ہوتی ہے تو توازن کے تمام پیمانے دھرے رہ جاتے ہیں۔ حالی اور سرسید ہی کیوں، شبلی، آزاد اور نذیر احمد بھی اس اختلاط کی آویزش و پیکار سے نکلے ہیں، البتہ کسی میں مشرق کا رنگ چوکھا آیا ہے تو کسی میں مغرب کا۔ پھر بیسویں صدی میں اس کی سب سے بڑی مثال اقبال ہیں۔ تنقید کی دنیا میں حالی کے بعد ہر وہ شخص جس کو تھیوری میں کچھ بھی دخل ہے (اور ایسوں کی تعداد بہت ہی کم ہے) ان میں سے ہر شخص مشرق و مغرب کے امتزاج کے کسی نہ کسی مقام سے ہے، اور یہ اور بات ہے کہ کوئی اپنی ساخت ہی سے بے خبر ہو۔

اس بارے میں ایک آخری بات یہ کہ قومی مزاجوں کی ساخت اتنی شعوری نہیں جتنی لاشعوری ہوتی ہے، ان وجوہ سے جن کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا، گویا قدیم و جدید کی کشاکش اور ردو قبول میں عمل و ارادہ بھلے ہی شریک ہو، آخر آخر اتر نا اسی سرزمین پر پڑتا ہے جسے اجتماعی لاشعور کہتے ہیں جس میں خود انضباطی اور خود نظمی کا ویسا ہی عمل جاری رہتا ہے جیسا سوئیر کی لانگ میں۔ دوسرے لفظوں میں جیسے افراد کی سائیکی ہوتی ہے ویسے معاشروں کی بھی سائیکی ہوتی ہے۔ اجتماعی لاشعور میں رنگی ہوئی جسے ہم افتادِ طبع کہیں، مزاج عامہ کہیں یا ملکی مزاج کہیں، گویا اثرات ہم کہیں سے لائیں ردو قبول کا عمل سائیکی کی سطح پر ہوگا جو چیز ہم آہنگ ہوگی یا ہو سکے گی وہ قبول ہو جائے گی اور رفتہ رفتہ مزاج کا حصہ بن جائے گی اور جو چیز ہم آہنگ نہ ہو سکے گی، رد ہو جائے گی یا بدل جائے گی۔ یہ بات ایک مثال سے واضح ہوگی۔ فیض کے بارے میں معلوم ہے کہ فیض کا آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ مارکسی ہے لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ فیض کی جمالیات سو فی صد مشرقی ہے۔ فراق ذرا مختلف مثال ہیں۔ وہ ورڈزورتھ، شیلی، کیٹس بہت کرتے ہیں، ان سے متاثر بھی ہیں لیکن فراق کا احساسِ جمال شرنگاررس کی چغلی کھاتا ہے گویا ردو قبول یا امتزاج ایک تخلیقی عمل ہے۔ زندہ ثقافتیں اندر سے بند نہیں ہوتیں، ان میں لین دین، تغیر و تبدل اور ہم آہنگی کا نامیاتی عمل جاری رہتا ہے، اور جن ثقافتوں میں یہ نامیاتی عمل جاری نہیں رہتا وہ منجمد اور فرسودہ ہو جاتی ہیں اور بالآخر ختم ہو جاتی ہیں۔

روایت کے تناظر میں اس احتیاط کی بھی ضرورت ہے (اور اس کی کوشش بھی کی گئی) کہ نئے سے ہم فقط اس لیے مرعوب نہ ہوں کہ وہ نیا ہے۔ ضرورت دلیل کی طاقت کو دیکھنے اور پرکھنے کی ہے۔ مرعوب ہونا یا دبنا اتنا ہی معیوب ہے جتنا مرعوب کرنا یا خود کو عقل

کُل سمجھنا۔ یہ دونوں رویے صحتمندانہ نہیں۔ روایت کا احترام برحق لیکن روایت کا ایک حصہ فرسودہ اور ازکار رفتہ بھی ہو جاتا ہے۔ اس میں اور زندہ حصّے میں فرق کرنا بھی ضروری ہے۔ افہام و تفہیم میں احساسِ برتری سے کام چلتا ہے نہ احساسِ کمتری سے، ایک معروضی سطح بہر حال ضروری ہے۔ مکالمے میں لین دین ہوتا ہے دوطرفہ، اور طرفین کھلی رہتی ہیں۔ اس عمل میں روایت کے بھولے بسرے حصّے کی بازیافت بھی ممکن ہے روایت بھی تو "مہابیانیہ" ہے (لیوتار اور جیمسن کے معنی میں) اور "مہابیانیہ" فراموش ہو جائے یا حافظے سے محو ہو جائے، فنا نہیں ہوتا، زیرِ زمین چلا جاتا ہے۔ جیسے ہی "نئے" سے سابقہ ہوتا ہے، اس کے بعض حصّے از سرِ نو زندہ ہو کر سامنے آ جاتے ہیں اور نئی معنویت حاصل کر لیتے ہیں۔ یوں ایک نئی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

اس مسئلے کا عالمی پہلو بھی نظر میں رہنا ضروری ہے۔ ہم مشرق کے باسی ہوں یا مغرب کے، اس دنیا کے بھی تو باسی ہیں۔ یہ کرۂ ارض ایک ہے۔ سائنس ہو یا علوم کی روایت، کچھ دریافتیں کچھ فکری پیش رفت اس نوعیت کی ہے کہ وہ کلی انسانی روایت کا حصہ بن جاتی ہے، اس سے ہم استفادہ کیوں نہ کریں؟ اگر دوسری قومیتوں کا اس پر حق ہے تو ہمارا کیوں نہیں۔ اب تو سائنسی ایجادات کا پیٹنٹ بھی چند برس کے بعد ختم ہو جاتا ہے اور وہ ایجاد دنیا بھر کے تصرف میں آ جاتی ہے۔ فکر و دانش پر تو پیٹنٹ نہیں البتہ چھان بین اور پرکھ ضروری ہے، رہا استحصال تو بیشک ذہنی استحصال اقتصادی استحصال ہی کی ایک شکل ہے۔ لیکن یہ بھی تو حقیقت ہے کہ ہم نوآبادیاتی زمانے سے آگے نکل آئے ہیں۔ اور پھر استحصالی رویوں اور عالمی انسانی روایت کی پیش قدمی میں فرق کر سکتے ہیں، پھر استحصال کے چکر سے بچنے کی صورت بھی تو یہی ہے، یعنی ذہنی پیش رفت اور علوم میں درجۂ کمال، اور یہ ذہن کے دریچے بند رکھنے سے ممکن نہیں، ورنہ اقبال کیوں کہتے:

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد
مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد

غرضیکہ ہوائیں کہیں کی ہوں استفادہ برحق ہے، قدم البتہ اپنی زمین پر رہنا چاہیے۔ عالمی انسانی پیش رفت سائنس میں ہو، علوم میں یا فلسفے میں، یہ کسی ایک ملک، کسی ایک قوم، کسی ایک خطے کی جاگیر نہیں جو ہم اس سے بدکیں، شرط البتہ یہ ہے کہ اس کا رد و قبول ہمارا

ردو قبول ہو، اس کی افہام و تفہیم ہماری افہام و تفہیم ہو اور اس کا ہمارا بننا یا ہماری روایت کا حصہ بننا ہمارے مزاج اور ہماری افتاد کی رو سے ہو، جو جتنا ہم آہنگ ہو گا یا ہو سکے گا وہ ہمارا ہو جائے گا باقی رد ہو جائے گا، یہ ثقافتی جدلیاتی عمل ہے اور اسی سے تشکیلِ نو ہوتی ہے، اس میں کوئی دو رائے نہیں ہیں:

آئینِ نو سے ڈرنا طرزِ کہن پہ اڑنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

اردو تنقید کی موجودہ صورتِ حال

اس وقت اردو تنقید کی عمومی صورتِ حال زیادہ حوصلہ افزا نہیں۔ ترقی پسند تنقید کچھ تو اپنا متحرک کردار ادا کر کے نمٹ چکی ہے اور کچھ تھیوری سے دور ہونے اور کچھ اندرونی تضادات کا شکار ہونے کی وجہ سے بے اثر ہو چکی ہے۔ جدید تنقید کا حال بھی زیادہ اچھا نہیں۔ جدیدیت جو اصلاً باغیانہ رویے کی دین تھی، سارا زور ترقی پسندی کے رد میں صرف کر کے زندگی اور ثقافت کے تحرک سے بڑی حد تک کٹ چکی ہے۔ اس کے بعض لبرل نام لیوا باقی ہیں لیکن امریکی نیو کریٹسزم کو ماڈل بنانے کی وجہ سے جدید تنقید کا سارا زور ختم ہو چکا اور یہ حد درجہ میکانکی ہیئت پرستی میں تبدیل ہو کر بے روح ہو چکی ہے۔ زوال کے اس منظر نامے میں روایتی تنقید کی بن آئی ہے۔ رسائل و جرائد میں آئے دن جو تنقید دکھائی دیتی ہے وہ تنقید نہیں تنقید کے نام پر کاروبار ہے اور اس کی حیثیت زیادہ سے زیادہ ادب کے اشتہار کی سی ہے۔ بیشتر لکھنے والے کسی نہ کسی علاقائی یا شخصی گروہ یا انجمنِ تحسینِ باہمی کے اراکین معلوم ہوتے ہیں، لیکن ان میں سے زیادہ تر چوں کہ ادب کی نوعیت و ماہیت یا اس کے نظریاتی مضمرات سے بے بہرہ ہیں یا سرے سے ادب ہی کے بارے میں سنجیدہ نہیں، داد و تحسین کا حق بھی ٹھیک سے ادا نہیں کر پاتے۔ روایتی تنقید ادب کے جسم پر ایک بدنما ناسور کی طرح ہے جو ادب کے خون پر پلتا ہے۔

باوجود مارکسیت کے عالمی کرائسس کے، اور باوجود اس کے کہ بہت سے پس ساختیاتی اور مابعدِ جدید مفکرین ہیگل اور مارکس کے ارتقائے تاریخ کے نظریے کو رد کرتے ہیں اور فلاحی پروجیکٹ کو واہمہ قرار دیتے ہیں، لیکن اوپر کے مباحث میں ہم نے دیکھا کہ

آج کے حالات میں بھی اگر کسی سے مکالمہ ممکن ہے تو وہ مارکس ہی ہے، اور مارکس کی میکانکی تعبیروں سے ہٹ کر دیگر تعبیریں بھی ہیں جن کو نئی تھیوری نے انگیز کیا ہے۔ مثلاً آلتھیو سے نے مارکس کو جس طرح ''بازتحریر'' کیا ہے اور مارکسیت کے اندر ادب اور آرٹ کی نسبتاً خود مختاری کی جو راہ نکالی ہے اور کشادہ فکری کی جو گنجائش پیدا کی ہے، نیز دریدا، ہابر ماس، فریڈرک جیمسن، جولیا کرسٹیوا، ٹیری اینگلٹن، ایڈورڈ سعید اور دوسروں نے مارکسیت کے سائنسی امکانات پر جو کچھ لکھا ہے، اس کے پیشِ نظر یہ توقع بیجا نہیں کہ ترقی پسند تنقید جسے اردو میں جدلیاتی اور متحرک رویہ اپنانا چاہیے تھا، نئی فکر سے مکالمہ کرتی اور کھلے دماغ سے اپنا احتساب کرتی، لیکن موجودہ صورتِ حال میں ایسی کوئی توقع خوش خیالی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔

اردو میں ترقی پسندی کی خوش بختی یہ تھی کہ یہ تحریکِ آزادی کے ساتھ پروان چڑھی، چنانچہ عوامی بیداری، سماجی شعور، وطنیت، قومیت، رواداری، اتحاد پسندی، جوش وولولہ، تعمیر وترقی وغیرہ ہر وہ میلان جو آزادی وحریت کی تحریکیوں کے جلو میں آتا ہے، اس کا کریڈٹ ترقی پسند تحریک کو ملا، لیکن چوں کہ تھیوری کی بنیادیں واضح نہ تھیں اور تحریک کے قافلہ سالار سیاسی شعور اور دی ہوئی پارٹی لائن میں حدِ امتیاز قائم نہ کر سکے یعنی سیاسی معنویت یا آئیڈیولوجی سے کمٹ منٹ اور چیز ہے، اور پارٹی لائن سے وفاداری اور چیز، چناں چہ جیسے ہی تحریکِ آزادی ختم ہوئی اور ہندوستان پاکستان وجود میں آ گئے، ترقی پسندی بنام تحریکِ آزادی کا کریڈٹ کھاتہ بھی بند ہو گیا۔ حالاں کہ ادبی تحریک کے طور پر ریڈیکل نوعیت کا کام کرنے کی ضرورت آزادی کے بعد اور بھی زیادہ تھی اور ہندوستان کی سیاسی فضا تو بائیں بازو کی ادبی سرگرمی کے لیے سازگار تھی، لیکن تھیوری کی بنیاد چوں کہ ''پارٹی نوسٹ'' تھا یا پروپیگنڈا لٹریچر تحریک روبہ زوال ہوتی گئی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جدو جہد آزادی کے زمانے کے بعض بہترین ذہن تحریک کے ساتھ تھے، لیکن مارکس تو دور رہا، پلیخنوف اور کاڈویل کا بھی ویسا مطالعہ نہیں کیا جا سکا جس کا حق تھا۔ اس صورتِ حال میں ادورنو، بنجمن اور مارکیوز کو کون دیکھتا، آلتھیوسے کا تو نام بھی ہمارے ترقی پسندوں نے نہیں سنا تھا، لوکاچ تک کچھ لوگ ضرور پہنچے لیکن اس وقت جب تحریک اپنے زوال سے دوچار ہو چکی تھی۔ سب سے زیادہ نقصان تنگ نظری اور تنگ فکری کے اس رویے سے پہنچا کہ ترقی پسندوں کو اپنے خلاف

ہلکی سی تنقید سننا بھی گوارا نہ تھا اور اختلافِ رائے کے تمام دروازے انھوں نے بند کر دیے۔ آزادی کے بعد ترقی پسندی کے مقابلے میں جدیدیت کی کامیابی کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ ترقی پسندی کے پاس ادب اور غیر ادب میں فرق کرنے کی تھیوریٹیکل بنیاد نہیں تھی، یعنی کمٹ منٹ تو تھا لیکن ادبی کمٹ منٹ تھا ہی نہیں۔ اس صورتِ حال میں جدیدیت نے ادب کی ادبیت اور ذہنی آزادی پر زور دیا اور اس دعوت میں بڑی کشش تھی۔ لیکن افسوس کہ جدیدیت نے تمام تر سیاسی معنی کو پارٹی پروگرام کا بدل سمجھ لیا اور اس خلطِ مبحث کی وجہ سے ہر طرح کے سیاسی معنی کو ادب سے خارج قرار دے دیا۔ صرف اتنا ہی نہیں ادب کے سماجی منصب پر بھی وار کیا گیا۔ اس کا نتیجہ مہلک نکلنا ہی تھا۔ چناں چہ ادب جو ہر اعتبار سے سیاسی، سماجی اور ثقافتی ڈسکورس کا جیتا جاگتا مظہر ہوتا ہے، آپریشن تھیٹر میں ایتھر زدہ مریض کی مثال ہو گیا۔ لہٰذا ترقی پسندی ہو یا جدیدیت، اس وقت اردو تنقید میں زوال کا منظر نامہ مکمل ہے، اور تیسری دنیا کے دو فلاکت زدہ پچھڑے ہوئے معاشروں میں اردو تنقید کی بے تعلقی بہت سے سوال پیدا کرتی ہے۔

جدید اردو تنقید چوں کہ ترقی پسندی کی ضد میں اُبھری تھی اس کا امریکی نیو کریٹیزم کے ماڈل کو بنیاد بنانا فطری تھا جسے بالعموم ''نئی تنقید'' کہا جاتا ہے۔ اس کی حیثیت سکۂ رائج الوقت کی بھی تھی۔ ہر چند کہ نئی تنقید کا متن اور متنِ محض پر اصرار کرنا ایک اجتہادی رویہ تھا، لیکن نئی تنقید اپنی نظریاتی بنیادوں کو کبھی واضح نہ کر سکی۔ نئی تنقید نے حقیقت نگاری کے موقف کو بجا طور پر رد کیا کہ مصنف معنی کا منبع و ماخذ نہیں ہے یا معنی کے تعین میں مصنف کے منشا یا ارادے کو دخل نہیں ہے، لیکن معنی کا سرچشمہ کیا ہے، اس کا کوئی اطمینان بخش نظریاتی حل نئی تنقید پیش نہ کر سکی۔ حقیقت نگاری کی رو سے معنی وحدانی اور معین ہے، اور مصنف معنی کا مقتدرِ اعلیٰ ہے۔ اس کے برعکس نئی تنقید میں مصنف کی جگہ متن نے لے لی، لیکن متن سے جو معنی اخذ کیے جا سکتے، وہ وحدانی یا معین نہیں ہو سکتے، تو پھر معنی کی گارنٹی کیا ہے، نئی تنقید کے پاس اس کا کوئی معقول جواب نہ تھا۔ نئی تنقید کی ایک بڑی غلطی یہ بھی تھی کہ اس نے مصنف کو رد تو کیا ہی تھا قاری کو بھی رد کر دیا۔ اگرچہ بعد کے مفکرین نے قاری کو بحال کرنے کی کوشش کی، لیکن نئی تنقید کا اصل انحصار متنی اور متنِ محض پر ہی رہا۔ تاہم متن چوں کہ ''موضوع'' نہیں ہے اور نہ ہی ''موضوعیت'' اختیار کر سکتا ہے، اس لیے اصولاً نئی تنقید کا نظریاتی موقف معنی

کے مسئلے پر آ کر دم توڑ دیتا ہے۔ مزید یہ کہ نئی تنقید چوں کہ بڑی حد تک غیر نظریاتی تھی، یعنی اس کا مقصد صرف معروضی تجزیہ تھا، اس لیے بھی علاوہ شاعری کے نئی تنقید دوسرے ادبی ڈسکورس اور ادبی مسائل سے الگ تھلگ ہوتی چلی گئی، اور بالآخر ہیئت پر حد سے بڑھے ہوئے اصرار کی وجہ سے ابہام، اشکال اور پیچیدگی کے مباحث میں اسیر ہو کر رہ گئی۔ اردو میں یہ المیہ اور بھی شدید ہے، اس لیے کہ جدید تنقید کا سب سے بڑا مسئلہ ترقی پسندی کو بے دخل کرنا تھا۔ لہٰذا فن پارے کی خود مختاری اور خود کفالت کو ڈھال بنا کر ادب کا رشتہ تاریخ اور سماج سے عمداً کاٹ دیا گیا، نیز معروضیت کی لے اس قدر بڑھائی گئی کہ ادبی مطالعہ بالآخر عروض و آہنگ، تذکیر و تانیث اور معائب و محاسن کی میکانکی سطح پر آ کر رک گیا۔ مختصر یہ کہ جدید تنقید کے "بانجھ پن" کا منظرنامہ مکمل ہے۔ اگر زندگی کے کچھ آثار ہیں تو اس لیے کہ کچھ جینوئن لکھنے والوں نے تاریخی اور ثقافتی احساس سے ہاتھ نہیں اٹھایا، اور پورا ادب بانجھ ہونے سے بچ گیا۔

تنقید کے نئے ماڈل کی جانب

نئی تھیوری کے بارے میں اوپر جو بحث ہم کر آئے ہیں، اس سے ظاہر ہے کہ مابعد جدید یا پس ساختیاتی فکر نئے انسانی علوم کے ساتھ ہے۔ بیسویں صدی میں انسانی علم میں جو ترقی ہوئی ہے اور جو نئی بصیرتیں سامنے آئی ہیں، ان سے بہرہ مند ہونے کی روایتی تنقید میں صلاحیت نہیں۔ روایتی تنقید سمجھتی ہے کہ دروازوں اور دریچوں کو بند کر دینے سے یہ تھیوری کے اس انقلاب کے اثرات سے محفوظ رہ سکتی ہے جو اس وقت دنیا میں فکری سطح پر رونما ہو چکا ہے۔ لاکاں نے یاد دلایا ہے کہ فرائیڈ نے ایک موقع پر اپنے خیالات کی مخالفت کا موازنہ اس ردعمل سے کیا ہے جو سولھویں صدی میں کوپرنیکوس کے نظریۂ نظام شمسی کے خلاف ہوا تھا۔ لاکاں کا کہنا ہے کہ فرائیڈ نے انسان کو ویسے ہی بے مرکز کر دیا ہے جیسے کوپرنیکوس نے کائنات کو بے مرکز کر دیا تھا۔ نشاۃ الثانیہ کا ذہنی انقلاب جس طرح کسی ایک شخص کا کارنامہ نہیں تھا، اسی طرح موجودہ فکری انقلاب بھی کسی ایک مفکر کا کارنامہ نہیں ہے بلکہ اس میں کئی ضابطہ ہائے علم شریک ہیں۔ ایک علم کی بصیرت کس طرح دوسرے کو متاثر کر سکتی ہے، اس کا ذکر آلتھیوسے سے سنیے:

SINCE COPERNICUS, WE HAVE KNOWN THAT THE EARTH IS NOT THE 'CENTRE' OF THE UNIVERSE. SINCE MARX, WE HAVE KNOWN THAT THE HUMAN SUBJECT, THE ECONOMOIC, POLITICAL OR PHILOSOPHICAL EGO IS NOT THE 'CENTRE' OF HISTORY - AND EVEN, IN OPPOSITION TO THE PHILOSOPHERS OF THE ENLIGHTENMENT AND TO HEGEL, THAT HISTORY HAS NO 'CENTRE' BUT POSSESSES A STRUCTURE WHICH HAS NO NECESSARY 'CENTRE' EXCEPT IN IDEOLOGICAL MISRECOGNITION.

(ALTHUSSER 1971, P. 201)

اوپر جس انقلاب کا ذکر کیا گیا، اس میں جب ایک کے بعد ایک کئی مقتدرات کو بے دخل کیا گیا تو ان کے ساتھ مصنف کا تخت سے اتارا جانا بھی فطری تھا یعنی ادب کے اس مقتدر 'موضوع' کا جو روایتی تنقید میں معنی کا حَکَم بنا ہوا تھا۔ مصنف کی بے دخلی یا ادب کے مقتدر 'موضوع' کی بے دخلی کا مطلب ہے متن کی اس 'موجودگی' سے آزادی جو اس کے متعینہ وحدانی معنی کی گارنٹی تھی۔ اس جکڑ بندی سے آزادی کے بعد متن کی طرفیں گویا کھل گئی اور تکثیر معنی یا معنی کے 'دوسرے پن' کا نظریاتی جواز فراہم ہو گیا۔ لاکاں کے 'موضوع' کی طرح متن بھی ایک تشکیل ہے، غیر معین، مضطرب، تغیر آشنا۔ بقول ماشرے متن میں جو کمی رہ جاتی ہے، یعنی اس میں جو خاموشیاں راہ پا جاتی ہیں، یا جو یہ کہہ نہیں سکتا، وہ متن کا 'دوسرا پن' یا لاشعور ہے جو متن کے شعوری پروجیکٹ سے متضاد ہے۔ ادبی فارم اختیار کرتے ہی متن کا لاشعور بھی وجود میں آ جاتا ہے اس خالی جگہ میں جو شعوری پروجیکٹ اور ادبی فارم کے درمیان بچ جاتی ہے۔ یہ عمل بالکل ویسا ہے جس کے ذریعے بقول لاکاں بچہ زبان کے علامتی نظام میں داخل ہوتا ہے۔ متن آئیڈیولوجی کا معنی بردار ہے لیکن صرف اسی حد تک جس حد تک ادبی فارم اس کی اجازت دیتی ہے۔ لاکاں کی اصطلاح میں 'متن بولتا ہے اس لیے کہ ادبی فارم نے اس کو متن بنایا ہے'۔

یہاں یہ یاد دلانا نامناسب نہیں ہے کہ جس طرح ہیگل نے تاریخ کو بے مرکز کیا اور مارکس اور فرائیڈ نے انسان کو، اسی طرح سوسیئر نے زبان کو بے مرکز کیا، اور یہ زبان کا

بے مرکز ہوتا تھا کہ فکرِ انسانی لیوی سٹراس 'لاکاں' آلتھیوسے، بارتھ، فوکو، دریدا، جولیا کرسٹیوا، وغیرہ کے ساتھ وہ موڑ مڑ سکی جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔ یہ انکشاف کر کے کہ زبان کا نظام افتراقیت پر مبنی ہے اور زبان میں مطلق کوئی مثبت عنصر نہیں، سوسیئر نے بالواسطہ طور پر 'موجودگی' کی اس مابعد الطبیعیات پر سوال قائم کر دیا جو صدیوں سے انسانی فکر پر حاوی تھی:

'THROUGH LINGUISTIC DIFFERENCE THERE IS BORN THE WORLD OF MEANING OF A PARTICULAR LANGUAGE IN WHICH THE WORLD OF THINGS WILL COME TO BE ARRANGED... IT IS THE WORLD OF WORDS THAT CREATES THE WORLD OF THINGS'.

(LACAN 1977, P. 65)

دریدا کہتا ہے:

'THE EPOCH OF THE METAPHYSICS OF PRESENCE IS DOOMED, AND WITH IT ALL THE METHODS OF ANALYSIS, EXPLANATION AND INTERPRETATION WHICH REST ON A SINGLE, UNQUESTIONED, PRE-COPERNICAN CENTRE.'

غرضیکہ مابعد الطبیعیاتی 'موجودگی' کے عہد کے ختم ہونے کے ساتھ ساتھ وہ تمام طور طریقے، تجزیے اور وضاحتیں بھی نمٹ گئیں جو وحدانی، غیر متزلزل اور آمریت شعار 'مرکزیت' پر قائم تھیں۔

اوپر کی بحث سے واضح ہے کہ روایتی تنقید کے مقابلے میں پس ساختیاتی یا جدید تر تھیوری نئے علوم انسانیہ اور نئی فکر سے گہرے طور پر جڑی ہوئی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ علوم انسانیہ اور آئیڈیولوجی کی سرحدیں زبان کے اندر ساختیائی ہوتی ہیں۔ بیشک یہ واضح نہیں کہ جب کوئی ماورائی سگنیفائر نہیں ہے اور کوئی آخری مقتدر معنی بھی نہیں ہے تو آئندہ کے امکانات کیا ہیں؟ یعنی پس ساختیاتی فکر ہیگل کے ساتھ نہیں نطشے کے ساتھ ہے، چناں چہ اگر یہ کوئی معین، مرتب اور ضابطہ بند نظام پیش نہیں کرتی تو اس کو اس کی کمزوری نہیں، قوت سمجھنا چاہیے۔ سوالات باقی رہیں گے، سوالات کی موجودگی فکرِ انسانی کے ارتقا کی ضمانت ہے اور زندگی کا لازمہ ہے۔ غرض یہ کہ لاکاں کی نوفرائیڈیت ہو یا آلتھیوسے کی نومارکسیت، فوکو کی نوتاریخیت ہو یا بارتھ کی بورژوا شکن ادبیت یا دریدا کی مجتہدانہ ردتشکیل،

ان سب نے مل کر موضوع انسانی کی بے دخلیت، معنی کے نظام، ادب کی نوعیت و ماہیت، اور ادب آرٹ اور آئیڈیولوجی کے رشتوں کے بارے میں نئی بحثوں کو اٹھایا ہے، اور نئی ترجیحات قائم کی ہیں۔ نتیجتاً تنقید کو نیا منصب اور نیا موقف عطا ہوا ہے۔ تنقید کا نیا ماڈل اسی موقف سے عبارت ہے۔

مابعدِ جدیدیت تنقید یا پس ساختیاتی تنقید کی یہ نئی ترجیحات کیا ہیں، اور سابقہ تنقیدی موقف اور نئے موقف میں کیا فرق ہے، ہر چند کہ اس کا کوئی بندھا ٹکا اور مختصر جواب ممکن نہیں، تاہم اس کی ناتمام سی کوشش کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ پس ساختیات نے سابقہ تنقیدی ترجیحات کو بڑی حد تک بدل دیا ہے، پس ساختیات کوئی نظام نہیں بناتی، لیکن پس ساختیاتی مباحث سے اگر کچھ اصول اخذ کرنے کی کوشش کی جائے اور انھیں کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے کی سعی کی جائے تو جو ترجیحات حاصل ہوں گی وہ کچھ اس طرح ہوں گی:

۱۔ سب سے پہلی بات یہ کہ معنی ہرگز وحدانی اور معین نہیں ہے، اس لیے کہ معنی تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور چوں کہ معنی تفریقیت سے پیدا ہوتا ہے، اخذِ معنی کا عمل لامتناہی ہے اور کوئی تشریح اور تعبیر آخری اور حتمی نہیں ہے۔

۲۔ دوسرے یہ کہ متن نہ خودکار ہے نہ خودکفیل، اس لیے کہ اگر ایسا ہوتا تو معنی کا مقتدرِ اعلیٰ متن ہوتا جو وہ نہیں ہے۔

۳۔ تیسرے یہ کہ متن کی معروضیت ایک متھ ہے، اس لیے کہ متن ایک بند حقیقت ہے، وہ قاری ہی ہے جو متن کو بالفعل 'موجود' بناتا ہے، اور ایسا قرأت کے عمل کی رو سے ہوتا ہے یعنی تنقید قرأت کا استعارہ ہے۔

۴۔ چوتھے یہ کہ قرأت کا عمل یک طرفہ نہیں بلکہ دوطرفہ عمل ہے یعنی نہ صرف قاری متن کو پڑھتا ہے بلکہ متن بھی قاری کو پڑھتا ہے یعنی متن قاری کی تشکیل کرتا ہے۔

۵۔ پانچویں یہ کہ قرأت کا عمل خلا میں نہیں ہوتا، تاریخیت اور آئیڈیولوجی قاری کے ذہن وشعور اور اس کی توقعات کے پیچیدہ NETWORK کے ذریعے در آتی ہے، یعنی اخذِ معنی میں تاریخی، ثقافتی، سیاسی اور سماجی قوتوں کی کارفرمائی سے انکار ممکن نہیں۔

۶۔ چھٹے یہ کہ زبان خیال کا رابطہ یا میڈیم نہیں، زبان خیال کی شرط ہے، بلکہ زبان خیال ہے۔

۷۔ ساتویں یہ کہ زبان بطور خیال سماجی ساخت ہے، جو معاشرے اور ثقافت کی رو سے

طے ہوتی ہے اور بجائے خود معاشرے کی ساخت کا حصہ ہے۔

۸۔ آٹھویں یہ کہ زبان چوں کہ معاشرے کی ساخت کا حصہ ہے اور زبان خود آئیڈیولوجی ہے، ادب میں آئیڈیولوجی ہمیشہ مضمر رہتی ہے۔ آئیڈیولوجی سے مراد قواعد وضوابط کا مجموعہ نہیں بلکہ وہ ذہنی رویے جن کی بنا پر سماج کے مخصوص حالات سے ہم نباہ کرتے ہیں۔

۹۔ نویں یہ کہ ادب لامحالہ چوں کہ آئیڈیولوجی کا نظارہ کراتا ہے، ادب یا آرٹ میں کوئی موقف معصوم یا غیر جانب دار موقف نہیں خواہ ہمیں اس کا علم ہو یا نہ ہو۔ دوسرے لفظوں میں تنقید سے تاریخی اور سیاسی معنی کا اخراج ممکن نہیں۔

۱۰۔ دسویں یہ کہ زبان لاشعور کی طرح ساختیائی ہوئی ہے یعنی ایسا بہت کچھ ہے جو زبان کے نظام سے باہر رہ جاتا ہے، اور اس سے متصادم ہوتا ہے جو زبان کے اندر ہے۔

۱۱۔ گیارھویں یہ کہ زبان میں چوں کہ کچھ بھی مثبت نہیں اور اس میں تفرق ہی تفرق ہے، اس لیے معنی قائم بالذات نہیں، اور چوں کہ معنی قائم بالذات نہیں، لفظ اور معنی میں کوئی فطری اور لازمی رشتہ نہیں۔

۱۲۔ بارھویں یہ کہ معنی چوں کہ قائم بالغیر ہے اور تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے، معنی جتنا ظاہر ہوتا ہے اتنا غیاب میں بھی رہتا ہے، یعنی معنی بے مرکز ہے۔

۱۳۔ تیرھویں یہ کہ جس طرح معنی زبان کی تشکیل ہے، ذات یا شعور انسانی، ایک مفروضہ ہے جس کو ایسا سمجھ لیا گیا ہے۔

۱۴۔ چودھویں یہ کہ 'موضوعِ انسانی' چوں کہ تشکیل ہے، یہ معنی کا منبع و ماخذ نہیں ہوسکتا، یعنی 'موضوعِ انسانی' خود بے مرکز ہے۔

۱۵۔ پندرھویں یہ کہ ان تمام وجوہ سے مصنف معنی کا مقتدر اعلیٰ نہیں ہوسکتا جیسا کہ روایتی تنقید سے چلا آرہا تھا، نیز معنی کا حَکَم قاریِ محض بھی نہیں، بلکہ معنی قرأت کے عمل سے پیدا ہوتا ہے۔

۱۶۔ سولھویں یہ کہ معنی چوں کہ تفریقیت سے پیدا ہوتا ہے اور جتنا سامنے ہے اتنا غیاب میں بھی ہے، اس لیے فقط سامنے کا یا مانوس یا معمولہ معنی ہی کل معنی نہیں، غائب معنی یا معنی کا 'دوسرا پن' بھی اہمیت رکھتا ہے، اور اکثر یہ وہ معنی ہوتا ہے جسے تاریخ کے

مقتدرہ نے یا طاقت یا اقتدار کے کھیل نے دبادیا ہے یا نظر انداز کر دیا ہے۔

۱۷۔ سترھویں اور آخری یہ کہ معین، مرتب یا ضابطہ بند نظام کلیت پسندی اور آمریت کی طرف لے جاتے ہیں۔ ان کا رد لازم ہے اور کلیت پسندی یا جبریت کے مقابلے پر کھلی ڈلی اور آزادانہ تخلیقیت مرجح ہے۔ پس ساختیات ضابطہ بند نظام کے خلاف ہے، اس لیے وہ اپنا نظام بھی نہیں بناتی۔ وہ لیبل سازی کے بھی خلاف ہے۔

چناں چہ واضح ہے کہ سابقہ تنقیدی رویوں سے ہٹ کر پس ساختیاتی یا جدید تر تنقید باغیانہ ریڈیکل کردار رکھتی ہے اور وفورِ تخلیقیت اور تکثیرِ معنی کا نظریاتی جواز فراہم کر کے متن کی طرفوں کو کھول دیتی ہے۔ چوں کہ یہ قرأت کے عمل اور قاری کے تفاعل پر زور دیتی ہے، اس سے قاری پر مرتب ہونے والا اثر بھی در آتا ہے اور اس مبحث سے ادب میں سیاسی سماجی معنویت کی راہ کھل جاتی ہے۔ مزید یہ کہ اوپر جن چند اصولوں کا ذکر کیا گیا، 'ردتشکیل' ان میں ایک اصولِ مطالعہ ہے، ردتشکیل پس ساختیات کی انتہائی شکل ہے یہ کُل پس ساختیات نہیں۔ پس ساختیات تھیوری بہت وسیع ہے اور اس کے مضمرات سلسلہ در سلسلہ ہیں، اور تفصیل کی باریک بحثیں بھی بہت ہیں۔

اوپر جن ترجیحات کو مستبط کیا گیا، ممکن ہے بادی النظر میں وہ پیچیدہ اور مشکل معلوم ہوں، لیکن اگر فقط دو تین بنیادی بصیرتوں ہی کو سامنے رکھا جائے، تو بھی نیا تنقیدی موقف حاصل ہو سکتا ہے۔ مثلاً یہ کہ ساختیاتی فکر کی رو سے متن خود مختار اور خود کفیل نہیں ہے۔ یا یہ کہ معنی متن میں بالقوۃ موجود ہوتا ہے، قاری اور قرأت کا عمل اس کا بالفعل موجود بناتا ہے۔ یا یہ کہ معنی وحدانی نہیں ہے، یہ تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور جتنا ظاہر ہے اتنا غیاب میں بھی ہے۔ یا یہ کہ متن چوں کہ آئیڈیولوجی کی تشکیل ہے، ادب کی کسی بحث سے تاریخی، سیاسی، سماجی یا ثقافتی معنی کا اخراج نہ صرف غلط بلکہ گمراہ کن ہے۔ ان بنیادی بصیرتوں ہی سے جو موقف مرتب ہوتا ہے وہ نئے ماڈل سے قریب تر ہے، اور یہ کہنا تحصیلِ حاصل ہے کہ اس موقف سے جو تنقیدی عمل مرتب ہوگا وہ روایتی یا جدید تنقید نہیں، پس ساختیاتی یا مابعدِ جدید تنقید ہی کہلائے گا۔ نام کیا ہوگا، یہ بہر حال وقت طے کرے گا۔

اس کے باوجود اس تنبیہ کی بہر حال ضرورت ہے کہ پس ساختیات نوعیت کے اعتبار سے چوں کہ باغیانہ، آزاد اور تحلیلی ہے، لہٰذا پس ساختیاتی یا مابعدِ جدید تنقید کی کوئی

تعریف مکمل تعریف نہیں کہی جا سکتی، اس کا کوئی ماڈل خود اس کی سپرٹ کے خلاف ہے۔
مندرجہ بالا اصولوں کا ذکر فقط اس لیے کیا گیا کہ بنیادی ترجیحات اور سابقہ رویوں سے انحراف کے مقامات واضح رہیں۔ ورنہ معلوم ہے کہ پس ساختیاتی تھیوری نہ تو کوئی پروگرام دیتی ہے، نہ طریقۂ کار اور نہ کوئی حکمت عملی وضع کرتی ہے۔ واضح رہے کہ نئی تھیوری ادب یا تنقید کو ضابطہ نہیں، نئی آگہی یا نئی بصیرتوں کی روشنی فراہم کرتی ہے۔ یہ نئے علومِ انسانیہ کے ساتھ ہے، یعنی یہ نشانیات، ساختیات، پس ساختیات، تحلیلِ نفسی، ردِ تشکیل وغیرہ کی زائیدہ اور ساختہ پرداختہ تو ہے ہی، یہ مابعدِ جدید عہد کے باقی ماندہ (EMANCIPATORY THEORIES) نجات کوش نظریوں، یعنی نئی مارکسیت، نئی تاریخیت اور نسوانیت کے بھی ساتھ ہے اور ان سے گہرا رابطہ رکھتی ہے۔ چناں چہ یہ بعید از قیاس نہیں کہ مستقبل میں تنقید کے نئے ماڈل اور ان 'نجات کوش' نظریوں میں فکری روابط مزید استوار ہوں گے۔ بہر حال اتنا طے ہے کہ تنقید کے نئے ماڈل کی نسبت فرسودہ اور منجمد فکر سے نہیں، بلکہ متجسس اور تازہ کار ذہنوں سے ہوگی، اور اس کی سب سے بڑی شناخت اس کا باغیانہ اور غیر مقلدانہ کردار ہوگا۔

O

گوپی چند نارنگ

سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ

اُردو شاعری کا ایک تخلیقی رجحان

(۱)

راہِ حق پر چلنے والے جانتے ہیں کہ صلوٰۃ عشق کا وضو، خون سے ہوتا ہے، اور سب سے سچی گواہی خون کی گواہی ہے۔ تاریخ کے حافظے سے بڑے سے بڑے شہنشاہوں کا جاہ وجلال، شکوہ و جبروت، شوکت وحشمت سب کچھ مٹ جاتا ہے، لیکن شہید کے خون کی تابندگی کبھی ماند نہیں پڑتی۔ بلکہ کبھی کبھی تو جب صدیاں کروٹیں لیتی ہیں اور تاریخ کسی نازک موڑ پر پہنچتی ہے تو خون کی سچائی پھر آواز دیتی ہے اور اس کی چمک میں نئی معنویت پیدا ہو جاتی ہے۔ خون کی سچائی قائم و دائم ہے اور یہ ثقافتی روایت میں موجود بھی رہتی ہے۔ لیکن اس کی آواز کانوں میں اسی وقت آتی ہے جب قوموں کا ضمیر بیدار ہوتا ہے۔ تاریخ آرائشِ جمال میں مصروف رہتی ہو یا نہیں، لیکن نقاب میں ماضی کا آئینہ دائم پیشِ نظر رہتا ہے۔ جب جب خیر و شر اور حق و باطل کی آویزش و پیکار میں مُعاشروں کو نئے مطالبات اور نئی ہولناکیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے یا جبر و استبداد، ظلم اور بے مہریوں کا کوئی نیا باب وا ہوتا ہے تو معاشرے یادوں کے قدیم دفینوں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور تاریخی روایتوں نیز ثقافتی لاشعور کے خزینوں سے حرکت و حرارت کا نیا ساز و سامان لے کر فکر و عمل کی نئی راہوں کا تعین کرتے ہیں۔ حق کوشی کی راہوں کی حنابندی شہیدوں کے خون سے ہوتی ہے۔ مختلف تہذیبوں میں اس کی مختلف مثالیں اور سلسلے ہیں۔ ہر مثال اپنی جگہ اہم اور لائقِ احترام ہے لیکن اسلام کی تاریخ میں بالخصوص اور انسانیت کی تاریخ میں بالعموم کوئی قربانی اتنی عظیم، اتنی

ارفع، اور اتنی مکمل نہیں ہے جتنی حسین ابن علی کی شہادت، جو کارزارِ کرب و بلا میں واقع ہوئی۔ پیغمبر اسلام محمد مصطفیٰ ﷺ کے نواسے اور سیدۃ النسا فاطمہ زہرا اور حضرت علی مرتضےٰ کے جگر گوشے حسین کے گلے پر جس وقت چھری پھیری گئی اور کربلا کی سرزمین ان کے خون سے لہولہان ہوئی تو درحقیقت وہ خون ریت پر نہیں گرا بلکہ سنتِ رسول اور دینِ ابراہیمی کی بنیادوں کو ہمیشہ کے لیے سینچ گیا۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ خون ایک ایسے نور میں تبدیل ہو گیا جسے نہ کوئی تلوار کاٹ سکتی ہے نہ نیزہ چھید سکتا ہے اور نہ زمانہ مٹا سکتا ہے۔ اس نے مذہب اسلام کو جس کی حیثیت اس وقت ایک نوخیز پودے کی سی تھی، استحکام بخشا اور وقت کی آندھیوں سے ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا۔

اس فقیدُ المثال شہادت کے کئی ابعاد اور کئی جہات ہیں۔ لیکن خالص انسانی نقطۂ نظر سے غور کریں تو بھی بعض امتیازات بے حد اہم سامنے آتے ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ گویا مشیتِ ایزدی نے حسین ابن علی کو خلق ہی اس لیے کیا تھا کہ نبیِ آخرالزماں رسولِ اکرم کا نواسہ اور ان کی اکلوتی بیٹی فاطمہ زہرا اور چچازاد بھائی علی مرتضیٰ کا لختِ جگر راہِ حق میں سر کٹائے اور ایسی قربانی دے جس کی کوئی نظیر دنیا کی تاریخ میں نہ ہو۔ غور فرمایئے پیغمبرِ اسلام کے وصال کے تیس ۳۰ برس کے اندر ۴۰ھ میں حضرت علی مسجد کوفہ میں نمازِ صبح کے وقت جب وہ سر بسجود تھے، قتل کر دیے جاتے ہیں۔ دس برس کے اندر اندر ۵۰ھ میں ان کے بڑے بیٹے امام حسن کو زہر دے کر شہید کر دیا جاتا ہے۔ امیر معاویہ اور ان کے بعد یزید کے خلافت سنبھالنے کے بعد اسلام کی کشتی بھنور میں پھنس چکی ہے۔ یوں آخری امتحان کی گھڑی لحہ بہ لحہ قریب آ رہی ہے اور حسین خود کو درجہ بدرجہ اس کے لیے تیار کرتے ہیں۔ وہ ایک فاسق و فاجر حکمران کے ہاتھ پر بیعت کر کے اصولوں پر مصالحت کے لیے تیار نہیں ہوتے۔ لیکن گفت و شنید سے معاملے کو سلجھانے کی کوشش کرتے ہیں اور خوں ریزی سے بچنے کی ہر ممکن تدبیر کرتے ہیں۔ یہی کوشش انھیں مدینے سے مکے لے جاتی ہے۔ لیکن جب مکہ میں بھی بچاؤ کی صورت نظر نہیں آتی تو اگرچہ عین حج کا موقع ہے، وہ مکہ سے بھی کوچ کرتے ہیں۔ راستے میں ان کو اپنے چچازاد بھائی مسلم بن عقیل کی جن کو اپنا نمائندہ بنا کر کوفہ بھیجا تھا، شہادت کی خبر کوفیوں کے انحراف سے ملتی ہے، اور سپاہِ شام کی آمد کی اطلاع بھی ملتی ہے، بالآخر جب کوئی راہِ پناہ نہیں رہتی تو کربلا میں پڑاؤ ڈال دیتے ہیں۔ دربدری، بے گھری

اور بے زمینی کے سارے حوالے دراصل انھیں کیفیتوں سے آتے ہیں۔ یہ سارا سفر، منزلیں اور واقعات دراصل درجے ہیں، عزم و استقلال کو مضبوط سے مضبوط تر بنانے کے حتیٰ کہ سچائی کا وہ آخری لمحہ آ جاتا ہے جب سروں کے چراغ ہتھیلیوں پر روشن ہو جاتے ہیں۔

ان انتہائی دردناک واقعات کے تاریخِ انسانی میں بے مثال ہونے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ حسین ابن علی کے ساتھ اس قربانی میں پورا خاندان، ایک پوری جماعت اور ایک پورا قافلہ شریک تھا، جن میں سے ہر فرد راہِ حق میں اپنا سب کچھ لٹانے کو عین شہادت سمجھتا تھا۔ ۹ رمحرم کو جب شمر اس حکم کے ساتھ کربلا میں وارد ہوتا ہے کہ اب مزید مہلت نہ دی جائے گی تو حسین صرف رات بھر کا وقت مانگتے ہیں۔ نمازِ مغرب کے بعد وہ ساتھیوں کو خوشی سے اجازت دیتے ہیں کہ رات کے پردے میں جس کا جی چاہے چلا جائے۔ وہ شمع گل کر دیتے ہیں اور چہرے پر رومال ڈال لیتے ہیں تاکہ جانے والوں کو شرمندگی نہ ہو۔ چند لوگ چلے بھی جاتے ہیں۔ تاہم ستر بہتر جاں نثار بچ رہتے ہیں۔ ان سرفروشوں میں ضعیف بوڑھے بھی ہیں، نوعمر لڑکے بھی، نوجوان بھی، معصوم بچے بھی اور خاندان کی محترم خواتین بھی۔ ان میں سے ہر شخص اس عظیم الشان قربانی میں شریک ہونے کو اپنا شرف سمجھتا ہے اور آخری دم تک سچ کی گواہی دیتا ہے۔

تیسرے یہ کہ یہ عظیم الشان قربانی کسی عام قبیلے کی نہیں، آلِ رسول کی تھی۔ حسین ابن علی کو بعض عزیزوں نے جن میں اُن کے سوتیلے بھائی ابن حنیفہ، اور حضرت زینب کے شوہر بھی تھے، روکنے کی ہر ممکن کوشش کی، اُن کا اصرار تھا کہ کم از کم عورتوں اور بچوں کو ساتھ نہ لے جائیں، لیکن حسین کی بہنوں نے احتجاج کیا کہ نانا کی امت اور اس کے دین کو بچانے اور اس کی راہ میں قربانی دینے کا حق انھیں بھی ہے۔ یوں اس مقدس کنبے کے افراد اپنے خون کے ہر قطرے سے دعوتِ حق کی توثیق کرتے ہیں۔ وہ نو دس برس کے دو بھانجے عون و محمد ہوں، تیرہ چودہ برس کا بھتیجا قاسم ہو، اٹھارہ برس کا بیٹا علی اکبر ہو، بتیس برس کا بھائی عباس یا دودھ پیتا بچہ علی اصغر ہو، سب ایک کے بعد ایک برچھیاں اور تیر کھاتے ہیں اور شہید ہو جاتے ہیں۔ غور طلب بات یہ ہے کہ وہی حسین ابنِ علی جو اسلام کی مقدس ترین ہستی رسول اکرم ﷺ کی چہیتی اولاد فاطمۂ زہرا سیدۂ بتول کے جنے تھے، اور اُن کے گودوں کھیلے اور لاڈوں پالے تھے اور خود نبی اکرم، نانا ہونے کے ناتے جن کے ناز اٹھاتے ہوں گے

ان کے سامنے نہایت بے دردی سے، ان کے بیٹوں، بھائیوں، بھانجوں اور بھتیجوں کو قتل کیا گیا، بھوکا پیاسا رکھا گیا، کیا کیا اذیتیں نہ دی گئیں اور پھر جب اسی گردن کو جس پر رسول اللہ کے بوسوں کے مقدس نشان ہوں گے، انتہائی سفاکی اور بے رحمی سے تپتی ریت پر کاٹا گیا، لاش کی بے حرمتی کی گئی اور اس کو گھوڑوں سے پامال کیا گیا تو آسمان بھی خون کے آنسو کیوں نہ رویا ہوگا، اور زمین کا سینہ بھی کیوں نہ شق ہو گیا ہوگا۔

چوتھے یہ کہ یہ خالصتاً حق و باطل کا معرکہ تھا۔ اس میں دور دور تک کسی طرح کی کوئی مادی آلائش نہ تھی۔ کہاں یزید کی طاقت وحشمت اور ہزاروں کا لشکر اور کہاں نحیف و نزار حسین اور اہلِ بیت کا مختصر سا قافلہ جو ۲ر محرم کو کربلا کے میدان میں یزیدی فوجوں سے گھر گیا۔ تمام راستے بند کر دیے گئے۔ اور یزید کی بیعت پر اصرار کیا جانے لگا۔ ۷ر محرم کو دریائے فرات پر پہرہ بٹھا دیا گیا اور امام حسین اور ان کے رفقا پر پانی بند کر دیا گیا۔ ۸ر محرم کو عمرو بن سعد نے پھر بیعت کے لیے کہلوایا۔ امام حسین کے استقلال میں اب بھی فرق نہ آیا۔ آپ نے بیعت سے صاف انکار کر دیا، اور کہا کہ میں مکے یا مدینے واپس جا کر گوشہ نشین ہو جاؤں گا، یہ بھی ممکن نہ ہو تو یزید کی سلطنت سے نکل کر ہندوستان یا کسی اور ملک میں جا رہوں گا۔ لیکن ان میں سے کوئی بات منظور نہ کی گئی، اور ۹ر محرم کو شمر گورنر کوفہ ابن زیاد کا حکم لے کر پہنچا کہ یا تو امام حسین سے یزید کی بیعت لی جائے یا ان کا سر لایا جائے۔ ۹ر کی شب آپ نے اپنے رفقا کے ساتھ عبادت میں گزاری۔ حتیٰ کہ صبح کا آفتاب اپنے خونیں چہرے کے ساتھ نمودار ہوا۔ موت کا بھیانک منظر سب کی آنکھوں کے سامنے تھا، لیکن کیا مجال کہ کسی کے بھی پائے استقلال میں لغزش آئی ہو۔

پانچویں یہ کہ یہ المناک سانحہ شہادت کے ساتھ ختم نہیں ہو جاتا بلکہ اس کی دلدوزی اور اذیت واندوہ ناکی کا سلسلہ، اصل سانحے کے بعد بھی جاری رہتا ہے۔ شہیدوں کی لاشوں کو گھوڑوں سے پامال کیا جاتا ہے، عورتوں کے سروں سے چادریں کھینچی جاتی ہیں اور خیموں میں آگ لگا دی جاتی ہے۔ شہیدوں کے سروں کو نیزوں پر چڑھا کر آگے آگے رکھا جاتا ہے۔ عرب کے شریف ترین خاندان کی غیرت مند بیبیوں کو بے مقنع و چادر اونٹوں کی ننگی پیٹھ پر بٹھایا جاتا ہے اور حسین کے بیمار بیٹے سیّد سجاد زین العابدین کو پُر خار راستوں سے پیدل چلنے پر مجبور کیا جاتا ہے، غرض انتہائی شقاوت اور ذلت خواری سے یہ

قافلہ کوفہ اور پھر دمشق لے جایا جاتا ہے۔ اس دوران اہلِ حرم اور بالخصوص امام کی بہن حضرت زینت ایسی پراثر تقریریں کرتی ہیں کہ اہلِ عرب کے دل ہل جاتے ہیں اور باطل کا پردہ فاش ہو جاتا ہے۔

حسین ابن علی کی اس بے مثال شہادت نے اسلام کے فلسفۂ جہاد و قربانی کی جس روایت کو روشن کیا اس کا گہرا اثر ادبیات پر بھی پڑا۔ زیرِ نظر مضمون میں اس کی معنویت اور مضمرات کے بارے میں جو کچھ بھی عرض کیا جائے گا وہ ادب ہی کے حوالے سے ہوگا۔

برصغیر میں اردو زبان جس وقت ابھی اپنی ابتدائی منزلیں طے کر رہی تھی، بعض علاقائی بولیوں اور لوک روایتوں میں ان دردناک واقعات کا عوامی اظہار ہو رہا تھا۔ سرائیکی، سندھی، پنجابی، برج، اودھی، دکھنی اور بہت سی دوسری لوک روایتوں میں ایسا ذخیرہ ملتا ہے جس میں خون کے آنسوؤں کی آمیزش ہے۔ اردو میں صنفِ مرثیہ کے باقاعدہ وجود میں آنے سے پہلے، دَہے، نوحے وغیرہ پڑھے جاتے تھے۔ دکھنی اردو میں چومصرع مرثیوں کا رواج تھا۔ پھر شمالی ہندوستان میں دومصرعے چومصرعے مرثیے اور نوحے یا سوز وسلام کہے جاتے رہے۔ ان کا مقصد مصائبِ اہلِ بیت کا بیان اور عقیدت و احترام کے درد و غم کے جذبات کا اظہار تھا۔ پھر میر ضمیر اور میر خلیق نے اس کو شعری اظہار کی سطح دی اور اس کے لیے مسدس کو اپنایا۔ مرثیے کے لیے مثنوی اور غزل کی ہیئت کو بھی برتا گیا۔ سلام و نوحے، غزل کی ہیئت میں لکھے جاتے ہیں۔ قصیدے اور رباعی کا دامن بھی ان مضامین سے خالی نہیں۔ لیکن مسدس مرثیے سے مخصوص ہو گیا۔ اور انیس و دبیر نے اس صنف کو ایسی ترقی دی اور اپنے شعری کمالات کی ایسی دھاک بٹھائی کہ ان کے بعد پھر کسی کو ایسی بلندی نصیب نہ ہوئی۔ مرثیہ انیس دبیر کے بعد بھی لکھا جاتا رہا اور آج بھی لکھا جا رہا ہے۔ مرثیہ اردو شاعری کی ایسی جہت کو پیش کرتا ہے جس کی نظیر غالباً اتنے بڑے پیمانے پر دوسری زبانوں میں نہیں ملے گی۔ اُردو ادب کی اصناف کا کوئی مطالعہ، صنفِ مرثیہ کے فروغ اور ارتقا کے مطالعے کے بغیر مکمل ہی نہیں ہو سکتا۔ اردو شاعری کی شاید ہی کوئی تاریخ ہو جس میں مرثیے کا ذکر نہ ہو۔ لیکن زیرِ نظر مضمون میں ''رثائی ادب'' یعنی جو از روئے روایت رثائی ادب قرار پاتا ہے، اس سے سروکار نہیں۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ موجودہ عہد میں نئے معنیاتی تقاضوں کے تحت شہادتِ حسین کا تاریخی حوالہ رسمی رثائی ادب سے ہٹ کر عام اردو شاعری میں بھی

پرورش پا رہا ہے اور پچھلی تین چار دہائیوں سے ایک نئے اظہاری اور شعری رجحان کی صورت اختیار کر رہا ہے، جو اپنی جگہ بے حد اہمیت و معنویت کا حامل ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ موجودہ عہد کی شاعری میں یہ تاریخی حوالہ، جن نئے معنیاتی مضمرات کے ساتھ ابھر رہا ہے، اس نوع کا تقاضا "رثائی شاعری" سے کیا بھی نہیں جا سکتا۔ بے شک رثائی ادب میں دوسری جہات بھی کارفرما ہو سکتی ہیں، لیکن وہاں بنیادی محرک اہلِ بیت کے مصائب کا بیان ہے، جب کہ عام شاعری میں بنیادی محرک کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ عام شاعری میں بنیادی حوالہ آتا تو ہے مذہبی تاریخی روایت ہی سے، لیکن اس میں تہ در تہ استعاراتی اور علامتی توسیع ہو جاتی ہے۔ اس طرح اس میں ایک عالم گیر آفاقی معنویت پیدا ہو جاتی ہے، جس کا اطلاق تمام انسانی برادری کی عمومی صورتِ حال پر اور موجودہ عہد میں جبر و تعدی اور استبداد و استحصال کے خلاف نبرد آزما ہونے یا حق و صداقت کے لیے ستیزہ کار ہونے کی خصوصی صورتِ حال پر بھی ہو سکتا ہے۔ یہ بات ایک مثال کے ذریعے واضح ہو جائے گی۔ حضرت مسیح کا مصلوب ہونا عیسائیت کی تاریخ کا مرکزی نقطہ ہے اور عیسائیت میں اس کی مذہبی اہمیت ہے، لیکن صلیب کا تصور آج صرف عیسائیت تک محدود نہیں، بلکہ دوسری عالمی روایتوں میں بھی صلیب کا تصور علامتی نوعیت سے دکھ سہنے اور دکھ جھیلنے کی انسانی صورتِ حال کے وسیع معنی میں ہر جگہ ملتا ہے۔ فنکار اپنے تخیل میں آزاد ہے، اس کے ذہن و شعور کا بنیادی سرچشمہ اکثر و بیشتر اس کی اپنی مذہبی ثقافتی روایتیں ہی ہوا کرتی ہیں، لیکن چونکہ فن خود حقیقت کی نئی تخلیق ہے، فنکار یا شاعر تاریخ کی عظیم روایتوں کی بازیافت بھی کرتا ہے اور ان سے نیا رشتہ بھی جوڑتا ہے، نیز پرانی سچائیوں کو نئی روشنی میں بھی پیش کرتا ہے، جس کی اُس کے عہد کو ضرورت ہوتی ہے۔ ادھر کئی برسوں سے میں برابر محسوس کرتا رہا ہوں کہ سانحۂ کربلا اور اس کے محترم کرداروں کے حوالے سے جدید اردو شاعری میں ایک نیا تخلیقی رجحان فروغ پا رہا ہے، جو معنیاتی اعتبار سے بڑی اہمیت رکھتا ہے لیکن ہنوز اردو تنقید نے اس پر توجہ نہیں کی۔ زیرِ نظر مضمون کا مقصد یہی ہے کہ اس نئے شعری رجحان کے آغاز و ارتقا کی نشاندہی کی جائے اور امکانی حد تک اس کے اسلوبیاتی پیرایوں اور ساختیاتی نیز معنیاتی مضمرات کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ یہ خاصا دقت طلب اور پھیلا ہوا کام ہے اور اس کو ایک مضمون میں سمیٹنا خاصا مشکل ہے۔ تاہم میری امکانی کوشش ہوگی کہ کوئی ضروری پہلو نظر انداز نہ ہو۔

(۲)

واقعۂ کربلا کے تاریخی حوالے کا استعاراتی اظہار غزل کی کلاسیکی روایت میں یقیناً ڈھونڈا جاسکتا ہے اور اس کی تلاش سعیِ لاحاصل نہ ہوگی۔ میر تقی میر کا شعر اس کا بیّن ثبوت ہے:

شیخ پڑے محراب حرم میں پہروں دوگانہ پڑھتے رہو
سجدہ ایک اس تیغ تلے کا اُن سے ہو تو سلام کریں

یہاں تیغ سے مراد حسنِ محبوب بھی ہوسکتا ہے جو کُشتی ہے یا چشم وابروئے محبوب جس کے وار سہہ کر شخصیت مکمل ہوتی ہے، لیکن پہلے مصرعے میں شیخ، محرابِ حرم، دوگانہ کچھ اور ہی فضا پیدا کرتے ہیں نیز ''پہروں دوگانہ پڑھتے رہو'' میں اس ظاہرداری پر جو باطنی اقدار سے خالی ہو، ہلکا سا طنز بھی ہے۔ اب دونوں مصرعوں کو ملا کر پڑھیے، تو تیغ تلے کا سجدہ اور سلام کسی اور ہی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اگرچہ پورے شعر میں واقعۂ کربلا یا اس کے کسی محترم کردار کا کوئی ذکر نہیں، لیکن ظاہرداری اور تیغ تلے کا سجدہ سلام کرنے سے جس تضاد کی فضا بندی ہوئی ہے، اس میں ذہن معاً اُسی تاریخی واقعے کی طرف راجع ہوجاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کرشمہ فن کے رمزیہ اور ایمائی رشتوں کی بدولت قائم ہوتا ہے۔

انھیں ایمائی رشتوں کی روشنی میں ذرا ذیل کے اشعار بھی ملاحظہ فرمایئے:

دست کش نالہ، پیش رو گریہ
آہ چلتی ہے یاں علم لے کر

زیرِ شمشیرِ ستم میر تڑپنا کیسا
سر بھی تسلیم محبت میں ہلایا نہ گیا

اپنے جی ہی میں نہ آئی کہ پئیں آبِ حیات
ورنہ ہم میر اسی چشمے پہ بے جان ہوئے

وا اس سے سرِ حرف تو ہو گو کہ یہ سر جائے
ہم حلقِ بُریدہ ہی سے تقریر کریں گے

اس دشت میں اے سیل سنبھل ہی کے قدم رکھ
ہر سمت کو یاں دفن مری تشنہ لبی ہے

بظاہر یہ عشقیہ شاعری کے اشعار ہیں، لیکن کیا ان اشعار کی امیجری پر تاریخ کی پرچھائیں پڑتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ پہلے شعر میں نالہ، گریہ، آہ، غزلیہ شاعری کے عام لفظ ہیں، لیکن ان کا ایک ساتھ آنا، اور علم کے ساتھ آنا کیا تصویر پیش کرتا ہے۔ دوسرا شعر حد درجہ عمومیت لیے ہوئے ہے اور تغزل کے رنگ میں رچا ہوا ہے۔ اس میں کوئی لفظ ایسا نہیں جس سے کسی طرح کی تخصیص قائم ہو۔ لیکن جتنا ہی یہ شعر اپنے حوالۂ فیضان کے اعتبار سے مبہم ہے، اتنا ہی اپنی تاثیر اور دردمندی میں بے پناہ ہے۔ اس نوع کے اشعار کے بارے میں قطعیت سے کچھ کہنا جمالیاتی حُسن کاری کے تفاعل کے بھی خلاف ہے۔ تیسرے شعر میں فرات اور پیاس کے اَن کہے حوالے سے معنی در معنی کا جو پہلو دار نظام قائم ہو گیا ہے، ذوقِ سلیم اس کو بخوبی محسوس کرسکتا ہے۔ چوتھے شعر کا انتخاب / سر جائے / کی وجہ سے نہیں بلکہ / ہم حلقِ بُریدہ ہی سے تقریر کریں گے / کی وجہ سے کیا گیا ہے۔ غور فرمائیے کیا امیجری ہے اور کیا اثر اس سے مرتب ہوتا ہے۔ یہ اشارہ شہادت کے بعد کی روایت سے ماخوذ ہے۔ روایت لوک ورثہ کا حصہ ہوتی ہے اور اس کا تعلق شعور سے زیادہ لاشعور سے ہوتا ہے۔ شاعری میں اس کو اسی نظر سے دیکھنا چاہیے۔ پانچواں شعر بھی لطف و اثر میں کم نہیں۔ سیل یا سیلِ گریہ یا سیلاب کا مضمون میر کے یہاں عام ہے، لیکن دوسرے مصرعے میں / ہر سمت کو یاں دفن مری تشنہ لبی ہے / کہہ کر میر نے کچھ اور ہی معنویت اور کیفیت پیدا کی ہے۔ بہر حال یہ سب عشقیہ شاعری کے دردمند اشعار ہیں، لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ان میں بعض اظہاری اور معنیاتی عناصر اپنی تخلیقی غذا اس تاریخی روایت سے حاصل کرتے ہیں جو صدیوں سے ثقافتی سائیکی میں جذب ہو گئی ہے۔

غرض غزل کے اس نوع کے اشعار میں اس تاریخی واقعے کے استعاراتی ابعاد کی

جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ کلاسیکی عہد میں اِس معنیاتی نظام کا بنیادی ساختیہ ظاہرداری اور باطنیت کی ٹکر تھا۔ وہ طبقہ جو اقتدار پر قابض تھا، طاقت و ہوس کے نشے میں ریاکاری و منافقت کا شکار تھا۔ اس کے مقابلے میں عوامی طبقہ تھا، جو باطنی اقدار یعنی پاکیزگیٔ نفس اور عشق و خیر و خدمتِ خلق کو اصل مذہب گردانتا تھا۔ ظاہر پرستی اور باطنیت کی آویزش پورے عہد وسطیٰ میں ملتی ہے۔ انیسویں صدی میں برِصغیر کی نشاۃ الثانیہ اور عہد جدید میں داخل ہونے کے بعد بالخصوص سیاسی المیہ ۱۸۵۷ء کے بعد عہد وسطیٰ کا ظاہرداری اور باطنیت کی آویزش کا روحانی ساختیہ ایک نئے سیاسی سماجی ساختیے کو راہ دیتا ہے۔ اب اس حق و باطل یا خیر و شر کے معنی بدل جاتے ہیں۔ چنانچہ غیر ملکی استحصالی قوتیں یا برطانوی سامراج اب باطل یا شر ہے اور اس کے خلاف ستیزہ کاری یا جدوجہد کرنا عینِ حق اور خیر ہے۔ یوں تو اردو شاعری میں یہ احساس انیسویں صدی ہی سے ملنے لگتا ہے، لیکن صحیح معنوں میں سرسیّد، حالی اور آزاد کے بعد راہ ہموار ہو جاتی ہے۔ البتہ اس نوع کے اظہارات میں پورا شعوری حوصلہ کہیں بیسویں صدی کے اوائل میں جا کر پیدا ہوتا ہے، اور اس احساس کو جو چیز مہمیز کرتی ہے وہ تحریکِ خلافت ہے۔ ۱۹۱۱ء میں جب جنگ بلقان چھڑی تو ہندوستانیوں کے زخم تازہ ہو گئے اور وہ بہت بے چین ہو گئے۔ ۱۹۱۴ء میں پہلی جنگ عظیم شروع ہوئی تو اس میں ترکی، جرمنی کے ساتھ تھا، چنانچہ جنگ ختم ہونے کے بعد برطانیہ نے ایشیائے کوچک میں ترکی کے مقبوضات فرانس اور انگلستان میں تقسیم کر لیے۔ اس سے پورے ہندوستان اور بالخصوص مسلمانوں میں شدید برہمی پھیل گئی اور تحریکِ خلافت اور ترکِ موالات شروع ہوئی۔ مولانا محمد علی جوہر اس تحریک کے قائدین میں تھے۔ اُن کا شعری ذوق بہت رَچا ہوا اور بالیدہ تھا۔ اگرچہ وہ شاگرد داغ کے تھے لیکن سیاسی شاعری میں حسرت موہانی سے متاثر تھے۔ انھوں نے کئی بار قید و بند کی صعوبتیں جھیلیں۔ جیل سے ان کا کلام جیلر کی مہریں لگ کر باہر آتا تھا، اور شائع ہوتے ہی بے حد مقبول ہو جاتا تھا۔ ان کی اسی زمانے کی ایک غزل ہے:

دورِ حیات آئے گا قاتل قضا کے بعد
ہے ابتدا ہماری تری انتہا کے بعد

اسی غزل کا شعر ہے:

قتلِ حسین اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

یہ شعر شائع ہوتے ہی زبان زد خاص و عام ہو گیا۔ یہ خارج از امکان نہیں کہ بعد کی غزل پر اس کا کچھ نہ کچھ اثر ضرور مرتب ہوا۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں مولانا محمد علی جوہر نے دیکھتے ہی دیکھتے اپنی تحریر و تقریر اور عبارت و اشارت سے قوت و توانائی کی ایسی آگ بھڑکا دی کہ پوری تحریکِ آزادی میں خود اعتمادی کی ایک نئی لہر دوڑ گئی۔

جہاں تک نظم کا تعلق ہے، واقعۂ کربلا اور شہادت حسین کی نئی معنویت کی طرف سب سے پہلے اقبال کی نظر گئی، اور اس کا پہلا بھرپور تخلیقی اظہار اقبال کے فارسی کلام میں ملتا ہے۔ اقبال کی اردو شاعری کی مثالیں بہت بعد کی ہیں۔ بال جبریل ۱۹۳۵ء میں شائع ہوئی۔ رموزِ بے خودی البتہ ۱۹۱۸ء میں منظر عام پر آ چکی تھی۔ اس میں ''در معنی حریت اسلامیہ و سرّ حادثۂ کربلا'' کے عنوان سے جو اشعار ہیں، یقیناً ان کو اس نئے معنیاتی رجحان کا پیش خیمہ کہا جا سکتا ہے۔ یہ بات بھی بعید از قیاس نہیں کہ خود مولانا محمد علی جوہر اس معاملے میں اقبال سے متاثر رہے ہوں، کیونکہ اقبال کے فارسی کلام کی مثالیں تو یقیناً مولانا کی زندگی ہیں (مولانا کا انتقال ۱۹۳۱ء میں ہوا) اور اس میں شک نہیں کہ اقبال کا اثر نہایت ہمہ گیر اور وسیع تھا۔ رموزِ بے خودی میں ''در معنی حریت اسلامیہ و سر حادثۂ کربلا'' سے متعلق اشعار رکنِ دوم میں آئے ہیں، جہاں شروع کا حصہ رسالتِ محمدیہ اور تشکیل و تاسیس حریت و مساوات و اخوتِ بنی نوعِ آدم کے بارے میں ہے۔ اس کے بعد اخوتِ اسلامیہ کا حصہ ہے، پھر مساوات کا، اور ان کے بعد حریت اسلامیہ کے معنی میں سر حادثۂ کربلا بیان کیا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ حادثۂ کربلا کا ذکر اسلام کی بنیادی خصوصیات گنواتے ہوئے آیا ہے۔ اس حصے میں شروع کے کچھ اشعار عقل و عشق کے ضمن میں ہیں، اس کے بعد اقبال جب اصل موضوع پر آتے ہیں تو صاف اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کردارِ حسین کو کس نئی روشنی میں دیکھ رہے ہیں اور کن پہلوؤں پر زور دینا چاہتے ہیں۔ حسین کے کردار میں انھیں عشق کا وہ تصور نظر آتا ہے جو ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ تھا۔ اور اس میں انھیں حریت کا وہ شعلہ بھی ملتا ہے جس کی تب و تاب سے وہ ملت کی شیرازہ بندی کرنا چاہتے تھے، اور نئے نوآبادیاتی تناظر میں ہم وطنوں کو جس کی یاد دلانا چاہتے ہیں:

در معنیِ حریت اسلامیہ و سرِ حادثۂ کربلا

عشق را آرامِ جاں حریت است | ناقہ اش را ساربان حریت است
آں امامِ عاشقاں پورِ بتول | عشق با عقلِ ہوس پرور چہ کرد
اللہ اللہ بائے بسم اللہ پدر | معنیِ ذبحٌ عظیم آمد پسر
موسیٰ و فرعون و شبیر و یزید | ایں دو قوت از حیات آید پدید
زندہ حق از قوتِ شبیری است | باطل آخر داغِ حسرت میری است
چوں خلافت رشتہ از قرآں گسیخت | حریت را زہر اندر کام ریخت
برزمینِ کربلا بارید و رفت | لالہ در ویرانہ ہا کارید و رفت
تا قیامت قطعِ استبداد کرد | موجِ خونِ او چمن ایجاد کرد
بہرِ حق در خاک و خوں غلطیدہ است | پس بنائے لاالٰہ گردیدہ است
سرِّ ابراہیم و اسمٰعیل بود | یعنی آں اجمال را تفصیل بود
رمزِ قرآں از حسین آموختیم | ز آتشِ او شعلہ ہا اندوختیم
شوکتِ شام و فرِ بغداد رفت | سطوتِ غرناطہ ہم از یاد رفت
تارِ ما از زخمہ اش لرزاں ہنوز | تازہ از تکبیرِ او ایماں ہنوز

اے صبا اے پیکِ دور افتادگاں
اشکِ ما بر خاکِ پاکِ او رساں

پھر یہ حوالہ زبورِ عجم (۱۹۲۷ء) کی ایک غزل کے اس زبردست شعر میں ملتا ہے:

ریگِ عراق منتظر کشتِ حجاز تشنہ کام
خونِ حسین باز دہ کوفہ و شامِ خویش را

ریگِ عراق منتظر ہے، کشتِ حجاز تشنہ کام ہے، اپنے کوفہ وشام کو خونِ حُسین پھر دے، اس میں حال کا صیغہ اور کوفہ وشام خویش نئی فکر کے غماز ہیں، یعنی پھر وہی تشنگی کا منظر ہے اور موجودہ حالات میں تمہارے کوفہ وشام کو خونِ حُسین کی پھر ضرورت ہے۔ یہ تھی وہ تڑپ اور آگ جو اقبال کو بار بار اس حوالے کی طرف لے آتی تھی۔

جاوید نامہ (۱۹۳۲ء) میں سلطان شہید (ٹیپو سلطان) کا ذکر کرتے ہوئے اسے ''وارثِ جذبِ حُسین'' کہا ہے۔ پس چہ باید کرد (۱۹۳۶ء) میں بھی ''فقر'' اور ''حرفے چند باامتِ اسلامیہ'' کے ذیل میں حُسین کا حوالہ آیا ہے۔

فقرِ عریاں گرمیِ بدرو حُنین
فقرِ عریاں بانگِ تکبیرِ حُسین

اقبال فارسی میں بھی جو کچھ کہتے تھے، پوری اردو دنیا میں اس سے ارتعاش پیدا ہوتا تھا۔ رثائی ادب سے ہٹ کر نئے تناظر میں اس تاریخی حوالے کی اہمیت کا ذکر اردو دنیا کے لیے ایک بالکل نیا موضوع تھا۔ اقبال کی اردو شاعری میں اس موضوع کی گونج پہلی بار بالِ جبریل (۱۹۳۵ء) کی غزلوں اور نظموں میں سنائی دیتی ہے۔ فارسی اور اردو دونوں زبانوں کے کلام کے پیشِ نظر اقبال کے یہاں حسین، شبیر، مقامِ شبیری، اسوۂ شبیری، باقاعدہ تھیم کا درجہ رکھتے ہیں۔ ذیل کے اردو اشعار اس سلسلے میں بے حد اہم ہیں۔ ان کو اس رجحان کے اولین سنگِ میل سمجھنا چاہیے۔ نئے نو آبادیاتی تناظر میں ان کی معنویت غور طلب ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ ان اشعار نے بعد کے شعرا کے لیے اس تاریخی حوالے کے نئے علامتی ابعاد کو روشن نہ کیا ہوگا :

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیری
بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی وشامی

غریب وسادہ ورنگیں ہے داستانِ حرم
نہایت اس کی حسین، ابتدا ہے اسمٰعیل

اقبال کے اس تخلیقی رویے کا اثر بعد میں آنے والے شاعروں پر رفتہ رفتہ مرتب ہوا، اور یوں آہستہ آہستہ شعری اظہار کی ایک نئی راہ کھل گئی۔ بالِ جبریل کی مختصر نظم ''فقر'' کا نقطۂ عروج بھی کئی فارسی نظموں کی طرح ''سرمایۂ شبیری'' ہی ہے:

اک فقر سکھاتا ہے صیاد کو نخچیری
اک فقر سے کھلتے ہیں اسرارِ جہانگیری
اک فقر سے قوموں میں مسکینی و دلگیری
اک فقر سے مٹی میں خاصیتِ اکسیری
اک فقر ہے شبیری، اِس فقر میں ہے میری
میراثِ مسلمانی، سرمایۂ شبیری

لیکن انتہا درجے کی حسن کاری اور حد درجہ شدتِ احساس کے ساتھ یہ حوالہ بالِ جبریل کی شاہکار نظم ''ذوق وشوق'' کے دوسرے بند میں ابھرتا ہے۔ اختتامی بیت میں تطبیق، تصورِ عشق سے کی گئی ہے جو اقبال کا مرکزی موضوع ہے:

صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں، بدر و حنین بھی ہے عشق

لیکن اسی بند کا یہ شعر:

قافلۂ حجاز میں ایک حُسین بھی نہیں
گرچہ ہے تاب دار ابھی گیسوئے دجلہ وفرات

بالخصوص اس کا پہلا مصرع تو ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکا ہے۔ شاعر تڑپ کر کہتا ہے کہ ذکرِ عرب عربی مشاہدات سے اور فکرِ عجم عجمی تخیلات سے تہی ہو چکے ہیں۔ کاش کوئی حسین ہو جو زوال و غفلت کے اس پر آشوب دور میں حریت و حق کوشی کی شمع روشن کرے۔

رموزِ بے خودی ۱۹۱۸ء میں بالِ جبریل ۱۹۳۵ء میں اور ارمغانِ حجاز ۱۹۳۸ء میں منظرِ عام پر آئیں۔ لگ بھگ اسی زمانے میں جوش ملیح آبادی کے یہاں بھی شہادتِ حسین کا حوالہ نئے انقلابی ابعاد کے ساتھ ملنے لگتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ یوں تو جوش ملیح آبادی نے ''ذاکر سے خطاب'' اور ''سوگوارانِ حسین سے خطاب''، جیسی نظمیں بھی لکھیں جن کا مقصد

اصلاح تھا، لیکن شہادتِ حسین کی انقلابی معنویت کی طرف اشارے انھوں نے ''رثائی ادب'' کے دائرے ہی میں رہ کر کیے۔ شعلہ و شبنم میں اس نوعیت کا جتنا کلام ہے، اس کے بارے میں خود جوش نے وضاحت کردی ہے کہ یہ تمام نظمیں ۱۹۲۷ء سے پہلے کی ہیں۔ جوش ان منظومات کو بھلے ہی زیادہ اہمیت نہ دیتے ہوں، کردارِ حسین کی انقلابی معنویت کو روشن کرنے میں جوش کی شاعری نے نہایت اہم خدمت انجام دی۔ کم لوگوں کو معلوم ہے کہ ان کا پہلا مرثیہ ''آوازۂ حق'' کے نام سے شائع ہوا، اور جس کے آخری بند میں واضح طور پر جوش نے صدیوں کی تاریخ کا سلسلہ اپنے عہد کی سامراج دشمنی سے ملا دیا، ۱۹۱۸ء کی تصنیف ہے۔ اقبال کی شہرۂ آفاق تصنیف رموزِ بے خودی بھی (جس سے ہم ''در معنیِ حریت اسلامیہ و سرِّ حادثۂ کربلا'' اور متعدد دوسرے حوالے پیش کر چکے ہیں) ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئی۔ یہ پہلی جنگِ عظیم کے اختتام کا اور تحریکِ خلافت کے تقریباً آغاز کا زمانہ تھا۔ جوش کا یہ بند ملاحظہ ہو جس میں وہ دعوت دیتے ہیں کہ اسلام کا نام جلی کرنے کے لیے لازم ہے کہ ہر فرد حسین ابنِ علی ہو:

اے قوم! وہی پھر ہے تباہی کا زمانہ اسلام ہے پھر تیرِ حوادث کا نشانہ
کیوں چپ ہے اسی شان سے پھر چھیڑ ترانہ تاریخ میں رہ جائے گا مردوں کا فسانہ
مٹتے ہوئے اسلام کا پھر نام جلی ہو
لازم ہے کہ ہر فرد حسین ابنِ علی ہو

واضح رہے کہ ''آوازۂ حق'' کو شعلہ و شبنم میں شامل کرتے وقت جو ۱۹۳۶ء میں شائع ہوئی، جوش نے اعتذار کا لہجہ اختیار کیا اور یہ نوٹ درج کیا: ''اس نظم کو صرف اس نظر سے پڑھا جا سکتا ہے کہ یہ آج سے اٹھارہ برس پیشتر کی چیز ہے۔'' (ص ۲۴۸)

یوں تو جوش ملیح آبادی نے ۹ مرثیے لکھے جنھیں ضمیر اختر نقوی نے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے (جوش ملیح آبادی کے مرثیے، لکھنؤ ۱۹۸۱ء)، لیکن آزادی سے پہلے ''آوازۂ حق'' کے علاوہ جوش کا صرف ایک اور مرثیہ ''حسین اور انقلاب'' ملتا ہے جو ۱۹۴۱ء کی تصنیف ہے۔ اس میں انھوں نے اپنے انقلابی خیالات کا اظہار اور بھی کھل کر کیا ہے اور کئی بندوں میں حسین کو حریت و آزادی کے مظہر کے طور پر پیش کیا ہے۔ چالیسویں بند کی بیت ہے:

عباسِ نامور کے لہُو سے دُھلا ہوا
اب بھی حسینیت کا علَم ہے کُھلا ہوا

(۳)

اقبال کے انتقال (۱۹۳۸ء) اور ترقی پسند تحریک کے آغاز (۱۹۳۵ء) کا زمانہ تقریباً ایک ہے۔ جدوجہد آزادی اپنے عروج پر پہنچ رہی تھی۔ ترقی پسند تحریک کی ترغیباتِ ذہنی میں تصورِ قومیت و آزادی و انقلاب کا بڑا ہاتھ تھا۔

اقبال، محمد علی جوہر اور جوش ملیح آبادی کو اگر اس رجحان کا بنیاد گذار تسلیم کیا جائے تو ترقی پسند شاعری کی حیثیت بیچ کی کڑی کی ہوگی، کیونکہ صحیح معنوں میں اس رجحان کو فروغ آگے چل کر جدید شاعری میں حاصل ہوا، اور اردو شاعری میں یہ رجحان راسخ بھی جدید شاعروں کے اظہارات کے ذریعے ہوا۔ جدید شعرا کا ذکر اگلے اور آخری حصے میں کیا جائے گا۔

حق بات یہ ہے کہ ترقی پسندوں کے انقلابی مفاہیم کے لیے یہ حوالہ جس قدر موثر تھا اتنے بڑے پیمانے پر اس کا ذکر ترقی پسند شاعری میں نہیں ملتا۔ لگتا ہے کہ اس حوالے کی بھرپور استعاراتی علامتی نشوونما کے لیے اردو شاعری کو ابھی تقریباً بیس برس مزید انتظار کرنا تھا۔ فیض احمد فیض نے افتخار عارف کے مجموعے مہرِ دو نیم پر پیش نامہ لکھتے ہوئے صحیح کہا تھا:
"اب سے پہلے عشق و طلب، ایثار اور جاں فروشی، جبر و تعدّی کا بیان، صرف منصور و قیس، اور فرہاد و جم کے حوالے سے کیا جاتا تھا۔ پھر جب گھر میں دار و رسن کی بات چلی، تو مسیح و صلیب کے حوالے بھی آ گئے، لیکن المیۂ کربلا اور اس کے محترم کرداروں کا ذکر بیشتر سلام اور مرثیے تک محدود رہا، صرف علامہ اقبال کی نگہ وہاں تک پہنچی۔" (ص ۵) یہ حقیقت ہے کہ ترقی پسند شاعری کے مرکزی حوالے سنتِ منصور اور ذکرِ دار و رسن ہی ہیں۔ یہاں حوالۂ حسینؓ کے سلسلے میں پاکستان کے ترقی پسند شعرا سے فیض احمد فیض اور احمد ندیم قاسمی کو لیا جائے گا اور ہندوستان سے مخدوم محی الدین اور علی سردار جعفری کو۔ سب سے پہلے احمد ندیم قاسمی کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

یہ شہادت ہے اُس انساں کی کہ اب حشر تلک
آسمانوں سے صدا آئے گی انساں انساں

لب پر شہدا کے تذکرے ہیں
لفظوں کے چراغ جل رہے ہیں
دیکھو اے ساکنانِ عالم
یوں کشتِ حیات سینچتے ہیں

فیض احمد فیض نے یوں تو ایک مرثیہ بھی لکھا ہے، (رات آئی ہے شبیر پہ یلغارِ بلا ہے) تاہم ان کے یہاں اس مرکزی حوالے کا اثر نظموں میں بالخصوص ملتا ہے، غزلوں میں یہ حوالہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ ذیل کے اشعار اس اعتبار سے غور طلب ہیں کہ ان میں مقتل، جاں، حساب چکانا، شان سلامت رہنا، اس نوع کے پیکر ہیں جن کا رشتہ غزل کی ایمائیت اور رمزیت کے ذریعے حق کوشی اور جاں فروشی کی تاریخی روایت سے ملایا جا سکتا ہے۔ مزید یہ کہ ان اشعار کا زمانی تناظر چونکہ عہدِ حاضر کا ہے، ان کی معنویت میں آج کے انسان کا درد نمایاں ہے:

جس دھج سے کوئی مقتل میں گیا، وہ شان سلامت رہتی ہے
یہ جان تو آنی جانی ہے، اس جاں کی تو کوئی بات نہیں

مرے چارہ گر کو نوید ہو، صفِ دشمناں کو خبر کرو
وہ جو قرض رکھتے تھے جان پر وہ حساب آج چکا دیا

فیض کے کلیات نسخہ ہائے وفا میں مرے دل مرے مسافر کے بعد کا کلام ''غبارِ ایام'' کے تحت درج ہے۔ اس میں ایک تازہ نظم ہے۔ ''ایک نغمہ کربلائے بیروت کے لیے'' جس میں ان مظالم کا بیان ہے جو اسرائیلی درندوں کی طرف سے فلسطینی مجاہدین پر ڈھائے گئے۔ کربلا کی جاں فروشی کے سنگین تناظر میں اس نظم کی الم انگیزی اور بھی گہری ہو جاتی ہے۔ لیکن اس سلسلے میں فیض کی جو نظم بنیادی اہمیت رکھتی ہے، وہ دستِ تہہ سنگ کی ''شورشِ زنجیر بسم اللہ'' ہے۔ لاہور جیل میں لکھی گئی اس نظم میں اگرچہ واقعۂ کربلا یا اس کے کسی کردار کا ذکر نہیں، لیکن مختلف پیکروں کی مدد سے جو فضا بندی ہوئی ہے، اس سے پرسشِ دربار، دریدہ دامنی، اور کہرام دار و گیر کی صدیوں پرانی روایت کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔

دستِ تہہ سنگ کی ایک اور نظم "آج بازار میں پا بجولاں چلو" بھی اسی نوعیت کی ہے۔ ان دونوں نظموں کا زمانہ تقریباً ایک ہے، یعنی دونوں لاہور جیل میں کہی گئیں، پہلی جنوری ۱۹۵۹ء میں کہی گئی، اور دوسری فروری ۱۹۵۹ء کی یادگار ہے۔ امیجری کے فرق کے ساتھ دونوں جگہ بنیادی کیفیت بے گناہی اور حق کے لیے قربانی کی ہے۔

مخدوم محی الدین کم گو تھے، لیکن ان کی شاعری گہرے تخلیقی رچاؤ، شائستہ اظہار اور حسن کاری کی امتیازی شان رکھتی ہے۔ مخدوم کے یہاں یہ تاریخی حوالہ ان کی نظم "تلنگانہ"، "مارٹن لوتھر کنگ" اور "چپ نہ رہو" جو لومبا کے قتل پر لکھی گئی تھی، میں موجود ہے۔ یہی کیفیت غزل کے اشعار کی ہے۔

علی سردار جعفری کا معاملہ مخدوم سے مختلف ہے۔ وہ خاصے پُر آہنگ اور پُر گو شاعر ہیں اور ان کے موضوعات میں تنوع بھی زیادہ ہے۔ مخدوم جس طرح اپنے رمزیہ اندازِ بیان اور جمالیاتی رچاؤ سے فیض کی یاد دلاتے ہیں سردار جعفری اپنے زورِ بیان اور جوشِ خطابت سے جوش ملیح آبادی کی یاد دلاتے ہیں۔ یوں تو خون اور لہو کے شعری تلازمات میرو غالب و مومن سے لے کر جدید شاعری تک مشترک ہیں، اس لیے کہ یہ غزل کی تخلیقی روایت کا وہ حصہ ہیں جو سب کی دسترس میں ہے، لیکن سردار جعفری کی امیجری اس معاملے میں خاصی حساس ہے۔ انھوں نے اپنے مجموعوں کے ناموں تک میں خون اور لہو کا استعمال کیا ہے۔ (خون کی لکیر، لہو پکارتا ہے) خون، خونِ دل، خونِ تمنا، خونِ جگر، اشکِ خون، آلودۂ خون، لہو، لہولہان، قتل، مقتل، قتل گاہ، دیدۂ خونابہ فشاں، کلاسیکی روایت کی یاد دلاتے ہیں، اور روایتی و معاصر دونوں معنی میں استعمال ہو سکتے ہیں۔ جب کہ ان کے برعکس لہو میں تربہ تر، خونِ بشر، خون سے سُرخ، سیلِ خون، لہو کا کفن، لہو بونا، امیجری کو دوسری کیفیت عطا کرتے ہیں۔ مزید دیکھیے: / دوستو پیراہن جاں خونِ دل سے سرخ تر / یا / بس ایک تیغ کہ پیاسی ہے جو لہو کے لیے / یا / لہولہان ہوا جارہا ہے سینۂ ساز / یا / اب تو دامن کو پکڑتے ہیں لہو کے گرداب /۔ سردار جعفری کی امیجری واضح طور پر لہو رنگ ہے۔ یہ انیس کا تحت الشعوری اثر بھی ہو سکتا ہے اور شہادت عظمیٰ کے تخلیقی فیضان کی روایت کا بھی۔ لیکن سردار جعفری کا جوشِ بیان اکثر انھیں مرکزی حوالے سے ہٹا دیتا ہے۔

اوپر ہم اردو شاعری کی تخلیقی شخصیت میں اس رجحان کی بتدریج نشوونما کو دیکھ چکے

ہیں، لیکن اس رجحان کا بھرپور تخلیقی اظہار پچھلے بیس پچیس برسوں ہی میں ہوا ہے۔ اور بطور شعری تفہیم کے یہ راسخ بھی جدید شاعری ہی میں ہوا ہے۔ موجودہ دور میں اس تخلیقی اظہار کی اتنی شکلیں اور اتنے پیرائے ہیں کہ ایک مضمون میں سب کو سمیٹنا کسی طرح ممکن نہیں، تاہم کوشش کی جائے گی کہ اس سلسلے کی کوئی اہم کڑی چھوٹنے نہ پائے، اور وہ شعر جن کے شعری انفرادی تشکیل میں اس مرکزی حوالے سے کچھ نہ کچھ پہچان قائم ہوتی ہے، ان کی کوششوں کی طرف اشارہ ضرور کردیا جائے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ادھر پاکستانی شاعری میں اس حوالے سے تخلیقی اظہار نے نئی توانائی حاصل کی ہے۔ ہندستانی شاعروں کے یہاں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ لیکن ہندوستان کی شاعری میں یہ رجحان اتنا ہمہ گیر نہیں جتنا پاکستانی شاعری میں ہے۔ پاکستانی شاعروں میں مجید امجد، منیر نیازی، شہرت بخاری، مصطفےٰ زیدی، احمد فراز، کشور ناہید، افتخار عارف، اور پروین شاکر اس سلسلے میں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ہندستانی شعری منظرنامے سے خلیل الرحمٰن اعظمی، محمد علوی، شہریار، وحید اختر، شاذ تمکنت، کمار پاشی، صلاح الدین پرویز، حنیف کیفی، مظفر حنفی، محسن زیدی وغیرہ کی شاعری سے بحث کی جائے۔

منیر نیازی ہمارے عہد کی ایک اہم اور منفرد آواز ہیں۔ ان کے شعری تجربے میں حیرت و استعجاب کی کیفیت کو بڑا دخل ہے۔ عام منظر ان کے یہاں عام مناظر نہیں رہتے۔ ان کا شعری وجدان ہر چیز کو ایک طلسماتی رنگ میں دیکھتا ہے، اور گاؤں قصبات، گلی کوچے، درو دیوار، عمارتیں، چھتیں، سب ایک ایسے کراں سے کراں تک پھیلے ہوئے کلی وجود کا حصہ معلوم ہوتے ہیں جو ایک پُراسرار کیفیت میں ڈوبا ہوا ہے۔ منیر نیازی کے شعری وجدان ایک نئی تخلیقی کیفیت اور تازگی کے ساتھ اجاگر ہوتا ہے:

دشمنوں کے درمیان شام

پھیلتی ہے شام دیکھو ڈوبتا ہے دن عجب
آسماں پر رنگ دیکھو ہوگیا کیسا غضب
کھیت ہیں اور اُن میں اک روپوش سے دشمن کا شک
سرسراہٹ سانپ کی گندم کی وحشی گر مہک

اک طرف دیوار و در اور جلتی بجھتی بتیاں
اک طرف سر پر کھڑا یہ موت جیسا آسماں

آفت زدہ شہروں کی دہشت اور آسیبی کیفیت منیر نیازی کے سحر کار شعری وجدان سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ انھوں نے جس طرح اپنی مشہور حمد کے اشعار میں شامِ شہرِ ہول میں شمعوں کے جلنے اور مصیبت زدہ نگروں میں حوصلوں کے طلب کرنے کا منظر پیش کیا ہے، وہ ان کی شعری شخصیت کا بنیادی حصہ ہے۔ اس کا جو تحت الشعوری رشتہ ثقافتی روایت کے اجتماعی لاشعور سے ہو سکتا ہے، اور اس کے بارے میں جو کچھ انتظار حسین نے لکھا ہے، وہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ ''دشمنوں کے درمیان شام کی نظمیں اور غزلیں پڑھتے پڑھتے کبھی ان آفت زدہ شہروں کی طرف دھیان جاتا ہے، جہاں کوئی خطر پسند شہزادہ رنجِ سفر کھینچتا جا نکلتا تھا اور خلقت کو خوف کے عالم میں دیکھ کر حیران ہوتا تھا، کبھی عذاب کی زد میں آئی ہوئی ان بستیوں کا خیال آتا ہے، جن کا ذکر قرآن میں آیا ہے، کبھی حضرت امام حسین کے وقت کا کوفہ نظروں میں گھومنے لگتا ہے۔ اس کے باوجود منیر نیازی، عہد کی شاعری کرنے والوں سے زیادہ عہد کا شاعر نظر آتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس نے اپنے عہد کے اندر رہ کر ایک آفت زدہ شہر دریافت کیا ہے۔ منیر نیازی کا عہد منیر نیازی کا کوفہ ہے۔ پھر ہر پھر کر شہر کا ذکر بھی ایک معنی رکھتا ہے۔ اس سے شاعری کا اپنے اردگرد کے ساتھ گہرے رشتے کا پتہ چلتا ہے۔''

اس بیان کی روشنی میں ذیل کی غزلوں اور نظموں کو دیکھیے تو ان میں اور ہی معنویت نظر آئے گی۔ منیر نیازی کے یہاں اس نوع کی کیفیات حیرت انگیز طور پر کربلا کے تاریخی سانچے سے جڑی ہوئی ہیں:

سُن بستیوں کا حال جو حد سے گزر گئیں
اُن اُمتوں کا ذکر جو رستوں میں مر گئیں
کر یاد اُن دنوں کو کہ آباد تھیں یہاں
گلیاں جو خاک و خون کی دہشت سے بھر گئیں
صَرصَر کی زد میں آئے ہوئے بام و در کو دیکھ
کیسی ہوائیں کیسا نگر سرد کر گئیں

کیا باب تھے یہاں جو صدا سے نہیں کھلے
کیسی دُعائیں تھیں جو یہاں بے اثر گئیں

بس ایک ماہِ جنوں خیز کی ضیا کے سوا
نگر میں کچھ نہیں باقی رہا ہوا کے سوا
ہے ایک اور بھی صورت کہیں مری ہی طرح
اِک اور شہر بھی ہے قریۂ صدا کے سوا
زوالِ عصر ہے کوفے میں اور گداگر ہیں
کھلا نہیں کوئی دَر بابِ التجا کے سوا
مکان، دَر، لبِ گویا، حدِ سپہر و زمیں
دکھائی دیتا ہے سب کچھ یہاں خدا کے سوا

اب ہم اس شاعر کا ذکر کریں گے جس کے یہاں یہ رجحان ایسی محویت اور تخلیقی شان سے اظہار پذیر ہوا ہے کہ اس کے شعری شناخت نامے کا ناگزیر حصہ بن گیا ہے، ہماری مراد افتخار عارف سے ہے۔ افتخار عارف کے بارے میں میں اپنے مضمون میں تفصیل سے لکھ چکا ہوں کہ واقعۂ کربلا اور اس کی تعلیقات کا نئے سماجی انسانی مفاہیم میں استعمال یوں تو اُوروں کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن افتخار عارف کے تخلیقی وجدان کو اس سے جو گہری مناسبت ہے، اس کی نئی شاعری میں کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ افتخار عارف کے یہاں یہ بات اُن کے تخلیقی عمل کے بنیادی محرک کا درجہ رکھتی ہے کہ وہ لمحۂ موجود کی پیچیدہ سیاسی، سماجی، اخلاقی اور انسانی صورتِ حال کو ایک وسیع تاریخی تناظر میں دیکھتے ہیں۔ ان کے یہاں ایک ایسے مرکزی کردار کا تصور ملتا ہے، جو مسلسل ہجرت میں ہے، عذابوں میں گھرا ہوا ہے، در بدر خاک بسر مارا مارا پھر رہا ہے، اور کوئی دارالاماں اور جائے پناہ نہیں۔ ان کے یہاں بنیادی تاریخی حوالے سے جو پیکر ابھرتے ہیں، مثلاً پیاس، دشت، گھرانا، گھمسان کا رَن، بستی، بیاباں، قافلۂ بے سروساماں، یہ سب ثقافتی روایت کے تاریخی نشانات بھی ہیں اور آج کے عذابوں میں گھری ہوئی زندگی کے کوائف وظواہر بھی۔ ان کا شعری وجدان کچھ اس نوع کا ہے کہ ان کے اشعار صدیوں کے درد کا منظرنامہ بن جاتے ہیں اور ان میں وہ

لطف و تاثیر بھی پیدا ہو جاتی ہے جسے خداداد کہا گیا ہے:

وہی پیاس ہے وہی دشت ہے وہی گھرانا ہے
مشکیزے سے تیر کا رشتہ بہت پرانا ہے
صبح سویرے رَن پڑنا ہے اور گھمسان کا رَن
راتوں رات چلا جائے جس جس کو جانا ہے

بستی بھی سمندر بھی بیاباں بھی مرا ہے
آنکھیں بھی مری خواب پریشاں بھی مرا ہے
جو ڈوبتی جاتی ہے وہ کشتی بھی ہے میری
جو ٹوٹتا جاتا ہے وہ پیماں بھی مرا ہے
جو ہاتھ اٹھے تھے وہ سبھی ہاتھ تھے میرے
جو چاک ہوا ہے وہ گریباں بھی مرا ہے

خلق نے اِک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
نوکِ سناں پر سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
پتھر پر سر رکھ کر سونے والے دیکھے
ہاتھوں میں پتھر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

ان اشعار سے ظاہر ہے کہ افتخار عارف کے یہاں بنیادی تاریخی حوالے سے فیضان حاصل کرنے اور اس سے گوناگوں شعری کیفیات ابھارنے کا ان کا شعری پیرایہ شدید انفرادیت رکھتا ہے۔ پیاس، دشت، گھرانا، رن پڑنا، ایک کتاب اور ایک امید اثاثہ، ڈھالیں، شام، مسافر، چاکِ گریباں، قافلۂ بے سروساماں، شامِ غریباں، قاتل، خنجر، خیمہ، لشکر، نوکِ سناں، سیاہ شام، نیزے پہ آفتاب کا سر، یہ سب سامنے کے تعلیقے ہیں۔ لیکن ان کی حیثیت محض الفاظ کی نہیں، یہ وقت کی محض ایک سطح پر کسی ایک حقیقت کو ظاہر نہیں کرتے، بلکہ افتخار عارف کا شعری وجدان موجود صورتِ حال کی سفا کی کے بیان میں اِن سے نئی نئی معنیاتی جہات پیدا کرتا ہے۔ غور فرمایئے کہ/ وہی پیاس ہے وہی دشت ہے وہی گھرانا ہے/

میں جہاں ضمیر ''وہی'' کی تکرار اور ''ہے'' حالیہ صیغہ نے جو ردیف کا حصہ ہے، ان اشعار کو لمحۂ موجود سے جوڑ دیا ہے، وہاں پیاس، دشت، گھرانا، مشکیزہ، وغیرہ علائم اس سانحۂ عظیم کی یاد تازہ کرتے ہیں جس نے حق و صداقت کے تحفظ کی خاطر خون کی گواہی سے انسانیت کو صدیوں سے سیراب رکھا ہے۔ دوسری غزل بھی بے پناہ ہے۔/بستی بھی سمندر بھی بیاباں بھی مرا ہے/ یا/ جو ڈوبتی جاتی ہے وہ کشتی بھی ہے میری/ یا/ جو ٹوٹتا جاتا ہے وہ پیماں بھی مرا ہے/ میں کس کی آواز ہے، یا/ جو ہاتھ اُٹھے تھے وہ سبھی ہاتھ تھے میرے/ یہ کس کے ہاتھ تھے، یہ کون کہہ رہا ہے کہ جس کی کوئی آواز نہ پہچان نہ منزل، وہ قافلۂ بے سروساماں بھی مرا ہے۔ یہاں مرا اور مرے کی ضمیر سے درد کی مقدس روایت سے ایک ازلی و ابدی رشتہ قائم ہو گیا ہے، اور یہ احساس پورے شعری وجود کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہ درد افتخار عارف کے لہجے کی خاص پہچان ہے۔ تیسری غزل/خلق نے اک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے/ میں ردیف ''بہت دنوں سے'' واضح طور پر اشارہ کر رہی ہے کہ ظلم و تعدّی کے خلاف حق کوشی کے جدوجہد حیاتِ انسانی کا وظیفہ ہے جس کی انسان کو آج شدید ضرورت ہے۔ اس غزل میں بھی/ نوکِ سناں پر سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے/ کے علاوہ وہ کہیں کوئی واضح تاریخی پیکر نہیں لیکن پوری غزل درد کے احساس میں ڈوبی ہوئی ہے۔ یہ کمال تاریخی تعلیقات کے استعاراتی و علامتی استعمال کا ہے۔ یہ استعمال جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں دوسروں کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن غزل میں جس بڑے پیمانے پر اس کی کارفرمائی افتخار عارف کے یہاں ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ استعاراتی اظہار کی بڑی خوبی یہ ہے کہ اگر اسے تخلیقی رچاؤ اور گہرے احساس سے برتا جائے تو اس کے امکانات لامحدود ہو جاتے ہیں۔ اس کے گوناگوں مفاہیم کا احاطہ کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ یہ معلوم ہے کہ استعارہ قطعیت کی ضد ہے۔ اس کا نقطۂ آغاز ٹھوس حقیقت ہی ہے، لیکن سچی شعری کارفرمائی کے بعد معنیاتی امکانات کی اتنی جہات پیدا ہو جاتی ہیں کہ ان کا قطعی بیان ممکن نہیں۔ اس نوع کے معنیاتی امکانات کا وضاحت کی گرفت میں نہ لا سکنا معنیات کا قدیمی مسئلہ ہے اور اسی غیر قطعیت میں شعری اظہار کی کیف و اثر یعنی حُسن کار کا راز پوشیدہ ہے۔ جیسا کہ اوپر کے اشعار سے ظاہر ہے استعاراتی اور علامتی پیرائے کا بس شعری اظہار ہی ممکن ہے۔ رہے اس کے روشن اور دھندلے خطے، تو اِن سے کسبِ فیض کرنا اور لطف اندوز ہونا قاری کے ذوق و ظرف پر منحصر ہے۔ (نقاد کی حیثیت

بھی باخبر، باذوق، تربیت یافتہ قاری کی ہوتی ہے) یہاں یہ اشارہ بھی ضروری ہے کہ قطعی تاریخی معلومات اور تخلیقی سطح پر کارفرما ہونے والے تاریخی احساس میں نازک سا فرق ہے۔ قطعی تاریخی معلومات شعور کا حصہ ہیں، لیکن جب یہ شعری احساس میں ڈھلتی ہیں تو ذہن و شعور کی تمام سطحیں یعنی تحت الشعور اور لاشعور بھی کارفرما ہوتے ہیں، اور یہ پوری سائیکی اور پورے تخلیقی وجود کا حصہ بن جاتی ہیں۔ چنانچہ کھرے شعری احساس میں ان کا دائرۂ عمل اتنا وسیع ہو جاتا ہے کہ تمام کیفیتوں کا تعین ممکن نہیں رہتا:

کہیں سے حرفِ معتبر شاید نہ آئے
مسافر لوٹ کر اب اپنے گھر شاید نہ آئے
کسے معلوم اہلِ ہجر پر ایسے بھی دن آئیں
قیامت سر سے گزرے اور خبر شاید نہ آئے

ہر اک سے پوچھتے پھرتے ہیں تیرے خانہ بدوش
عذابِ دربدری کس کے گھر میں رکھا جائے

یہ اب کھلا کہ کوئی بھی منظر مرا نہ تھا
میں جس میں رہ رہا تھا وہی گھر مرا نہ تھا
موجِ ہوائے شہرِ مقدر جواب دے
دریا مرے نہ تھے کہ سمندر مرا نہ تھا

افتخار عارف کے یہاں شہر کے پیکر کو بھی مرکزیت حاصل ہے۔ یہ بستی جانی پہچانی بہت ہے ___ تمام شہر مکرم، بس ایک مجرم میں ___ کوئی تو شہرِ تذبذب کے ساتھیوں سے کہے ___ یا مدحِ قاتل میں مقالے بھی ترے شہر سے آئیں، یا خیمۂ عافیت کی طنابوں سے جکڑی ہوئی خلقتِ شہر ___ یہ کیسا شہر ہے اس کی خلقت کیسی خلقت ہے، یہ کس عذاب میں گرفتار ہے اور کیوں گرفتار ہے؟ اوپر منیر نیازی کی شاعری سے بحث کرتے ہوئے ذکر آیا تھا کہ یہ اردو کی تخلیقی اور ثقافتی روایت کے اجتماعی لاشعور میں بسا ہوا، کوئی قدیمی نشان ہے،

کوفہ، دمشق، یا تیزی سے گزرتے ہوئے آج کا کوئی شہر یا بستی یا ایسا معاشرہ جو منافقوں میں گھر گیا ہے یا عذابوں میں گرفتار ہے۔ ان اشعار کو دیکھیے:

عذابِ وحشتِ جاں کا صِلہ نہ مانگے کوئی
نئے سفر کے لیے راستہ نہ مانگے کوئی
بلند ہاتھوں میں زنجیر ڈال دیتے ہیں
عجیب رسم چلی ہے دُعا نہ مانگے کوئی
تمام شہر مکرم بس ایک مجرم میں
سو میرے بعد مرا خوں بہا نہ مانگے کوئی
کوئی تو شہرِ تذبذب کے ساکنوں سے کہے
نہ ہو یقین تو پھر معجزہ نہ مانگے کوئی

یہ بستی جانی پہچانی بہت ہے
یہاں وعدوں کی ارزانی بہت ہے
شگفتہ لفظ لکھے جا رہے ہیں
مگر لہجوں میں ویرانی بہت ہے
ہے بازاروں میں پانی سر سے اونچا
مرے گھر میں بھی طغیانی بہت ہے

ہم جہاں ہیں وہاں ان دنوں عشق کا سلسلہ مختلف ہے
کاروبارِ جنوں عام تو ہے مگر اِک ذرا مختلف ہے
اب کے بالکل نئے رنگ سے لکھ رہے ہیں سخن ور قصیدے
حرف تو سب کے سب ہیں رجز کے مگر مدعا مختلف ہے
اب کے میں نے کتابِ مساوات اک اک ورق پڑھ کے دیکھی
متن میں جانے کیا کچھ لکھا ہے مگر حاشیہ مختلف ہے

خیمۂ عافیت کی طنابوں سے جکڑی ہوئی خلقتِ شہر کے سانحے سے جڑا ہوا ایک

اور ساختیہ ہے، رزق کی محتاجی اور جاہ پرستی کا جو انسان کے ضمیر کو مار دیتی ہے، اور اسے مصلحت کوش، ریاکار اور غرض کا بندہ بنا دیتی ہے، حرص و آز، ہوس اور لالچ کے دروازے کھل جاتے ہیں۔ جب شہروں، بستیوں اور آبادیوں کا کردار جاتا رہے تو عام انسان سے کیا توقع کی جا سکتی ہے۔ رزق کی مصلحت اور انسان کی بے ضمیر اور تن آسانی پر طنز و تعریض ایسا شعری ساختیہ ہے جو افتخار عارف کے یہاں بار بار ابھرتا ہے اس میں بھی وہ اکثر و بیشتر خود اپنی ذات کو نشانہ بناتے ہیں، یعنی آج کا انسان ذلت کے اس درجے پر پہنچ گیا ہے کہ اس میں غیرت و عزتِ نفس تک کا شائبہ نہیں رہا، سرکشی کا حوصلہ تو دور کی بات ہے اس ساختیے میں افتخار کی شاعری نے کچھ ایسی کیفیتیں پیدا کی ہیں جو خاص انھیں کے شعری نشانات میں سے ہیں۔ ان میں ذات کے حوالے سے عہد حاضر کے انسان کی جاہ پرستی، مصلحت اندیشی، اور تن آسانی پر شدید چوٹ کی ہے۔ یہ تعریض کچھ اپنا ہی لطف رکھتی ہے:

کہاں کے نام و نسب علم کیا فضیلت کیا
جہانِ رزق میں توقیرِ اہلِ حاجت کیا
شکم کی آگ لیے پھر رہی ہے شہر بہ شہر
سگِ زمانہ ہیں ہم کیا ہماری ہجرت کیا
مآلِ عزتِ ساداتِ عشق دیکھ کے ہم
بدل گئے تو بدلنے پہ اتنی حیرت کیا

اب بھی توہینِ اطاعت نہیں ہوگی ہم سے
دل نہیں ہوگا تو بیعت نہیں ہوگی ہم سے
روز اک تازہ قصیدہ نئی تشبیب کے ساتھ
رزق برحق ہے یہ خدمت نہیں ہوگی ہم سے

عامی بھی نہ تھے منکرِ غالب بھی نہیں تھے
ہم اہلِ تذبذب کسی جانب بھی نہیں تھے

اس بار بھی دنیا نے ہدف ہم کو بنایا
اس بار تو ہم شہ کے مصاحب بھی نہیں تھے

کوئی جنوں کوئی سودا نہ سر میں رکھا جائے
بس ایک رزق کا منظر نظر میں رکھا جائے

یہ سارے ساختیے مل کے ایک قوتِ شفا کو راہ دیتے ہیں، جس کے بغیر، شعر، شعر تو رہتا ہے اس میں تاثیر پیدا نہیں ہوتی، اور وہ کیفیت نہیں آتی جو زمانوں اور زمینوں کے فرق کو معدوم کر سکتی ہے۔ افتخار عارف کے لاشعور میں ظلم و تعدی، بے زمینی اور بے گھری، بے حرمتی و تباہی اور بربادی، نیز منافقت، مصلحت اندیشی اور الم و اندوہ کی سچائی و اصلیت کا سارا منظر نامہ اپنی گوناگوں استعاراتی و علامتی کیفیات کے ساتھ اس حد تک پیوست ہے کہ اُن کا پورا احساس و اظہار اس میں ڈوبا ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مہر دو نیم کے شائع ہوتے ہی جدید شاعروں میں افتخار عارف نے اپنی شناخت یک لخت سب سے الگ کر لی، اور ان کی انفرادیت فوری طور پر تسلیم کی جانے لگی۔

نئی شاعری کا منظر نامہ پروین شاکر کے دستخط کے بغیر ادھورا ہے۔ پروین شاکر اردو کی ان خوش اظہار نئی شاعرات میں سے ہیں جن کو غزل اور نظم دونوں پر یکساں دسترس حاصل ہے۔ اُن کے یہاں زیرِ بحث مرکزی حوالے کا ذکر غزل کے اشعار میں بھی آیا ہے، لیکن یہ رجحان نظم میں کہیں زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ پروین شاکر استعاروں کو نہایت سلیقے سے کھپاتی ہیں اور شعری حُسن کاری کا حق ادا کرنا جانتی ہیں۔ ان کے شعری اظہار میں احساس کی تازگی، نفاست اور شائستگی ہے۔ زیرِ بحث رجحان کے ذیل میں ان کا شعری امتیاز یہ ہے کہ ان کے یہاں اس کا اظہار نسائی احساس کے گہرے درد و کرب کے ساتھ ہوا ہے۔ واقعۂ کربلا کی درد انگیزی اور پُر آشوبی سے جو ساختیے مرتب ہوتے ہیں، ان میں پروین شاکر کے شعری وجدان کا اصل ساختیہ شامِ غریباں کا ہے۔ کیونکہ یہ وہ سطح ہے جہاں ان کے نسائی احساس کو پوری تطبیق کا موقع ملتا ہے۔ اگرچہ ان کی بعض نظموں میں مرکزی المیے یعنی شہادت کا منظر نامہ آج کی انسانی صورتِ حال کے درد و کرب کے ساتھ ہوا ہے۔ تاہم ان کے پیکروں میں نمایاں حیثیت اہلِ حرم کے دُکھ درد کو حاصل ہے، اور ان میں بھی حضرتِ زینب کے انتہائی الم انگیز اور موثر کردار کو۔ ذیل کی شاہکار غزل ملاحظہ کیجیے اور دیکھیے کہ اس نوع کے اظہار میں پروین شاکر کس طرح ساڑھے تیرہ سو برس پہلے کے کرداروں کی زبان

بولتی ہیں، صدیوں کا فاصلہ مٹ جاتا ہے اور وقت ایک نقطے پر سمٹ آتا ہے، دوسرے یہ کہ انسانی دُکھ کی ازلی گرہیں کھل جاتی ہیں۔ یہاں مرکزی آواز المیۂ کربلا کی نسائی ہستی بھی ہے، اور دردِ حیات کا زہر پینے والی اور دکھوں کا بوجھ ڈھونے والی عورت کے ازلی الم انگیز پیکر کی بھی:

پا بہ گل سب ہیں، رہائی کی کرے تدبیر کون
دست بستہ شہر میں کھولے مری زنجیر کون
میرا سر حاضر ہے لیکن میرا منصف دیکھ لے
کر رہا ہے میری فردِ جرم کو تحریر کون
آج دروازوں پہ دستک جانی پہچانی سی ہے
آج میرے نام لاتا ہے مری تعزیر کون
کوئی مقتل کو گیا تھا مدّتوں پہلے مگر
ہے درِ خیمہ پہ اب تک صورتِ تصویر کون
میری چادر تو چھنی تھی شام کی تنہائی میں
بے ردائی کو مری، پھر دے گیا تشہیر کون
سچ جہاں پابستہ، ملزم کے کٹہرے میں ملے
اس عدالت میں سنے گا عدل کی تفسیر کون
سارے رشتے ہجرتوں میں ساتھ دیتے ہیں تو پھر
شہر سے جاتے ہوئے ہوتا ہے دامن گیر کون
دشمنوں کے ساتھ میرے دوست بھی آزاد ہیں
دیکھنا ہے، کھینچتا ہے مجھ پہ پہلا تیر کون

دیگر شعرا:

(ہندوستان)

خلیل الرحمٰن اعظمی

بس اک حسین کا نہیں ملتا کہیں سراغ
یوں ہر گلی یہاں کی ہمیں کربلا لگی

شاذ تمکنت

کچھ لوگ تھے جو دشت کو آباد کر گئے
اک ہم ہیں جن کے ہاتھ سے صحرا نکل گیا

وحید اختر

فرات جیت کے بھی تشنہ لب رہی غیرت
ہزار تیرِ ستم ظلم کی کمیں سے چلے

شہریار

حسین ابنِ علی کربلا کو جاتے ہیں
مگر یہ لوگ ابھی تک گھروں کے اندر ہیں

شہریار

ایک نظم

ہوا کی زد میں چراغِ امید کب نہیں تھا
مگر یہ ہاتھوں کی کپکپاہٹ
لبوں پہ ریگِ سکوت
آنکھوں میں آنسوؤں کے امنڈتے دریا
تم اپنے آبا کے کارناموں سے بے خبر ہو
حسین ابن علی کے وارث
شہید ہوتے ہیں کربلا میں

صلاح الدین پرویز

صلاح الدین، تم کون ہو اور کہاں سے آئے ہو
تم سنّی اور شیعہ کب سے ہو گئے ہو

تم ہندوستان سے بھاگ کر کہاں جاؤ گے؟
ایک کربلا کا قصہ ابھی مندھم نہیں ہوا
کہ تم نے ہزاروں کربلاؤں کو جنم دے دیا
لوگوں نے تمھیں بانٹ دیا
...............اور تم بنٹ گئے

دراصل صلاح الدین اب تم بزدل ہو گئے ہو
تمھیں حکم دیا گیا تھا
تمہارے پاس ایک کتاب ہے جو پس پشت نہ ڈالنا
سو تم نے اُسے طاق پر رکھ دیا!
تمہیں حکم دیا گیا تھا
تم اس کتاب کو مضبوطی سے تھامے رکھنا
سو تم نے اُسے جزدان میں باندھ دیا!.......... (کنفیشن)

زاہدہ زیدی

نہ یہ حسین اور نہ یہ مسیحا بس ایک انسان عہد نو کا
برہنہ پا دشتِ کربلا میں خود آپ اپنی صلیب اٹھائے

محمد علوی

دل ہے پیاسا حسین کے مانند
یہ بدن کربلا کا میداں ہے
کتنا مشکل ہے زندگی کرنا
اور نہ سوچو تو کتنا آساں ہے

دیگر شعرا
(پاکستان)

شکیب جلالی

ساحل تمام گردِ ندامت سے اَٹ گیا
دریا سے کوئی آکے جو پیاسا پلٹ گیا

عبیداللہ علیم

اس قافلے نے دیکھ لیا کربلا کا دن
اب رہ گیا ہے شام کا بازار دیکھنا

صابر ظفر

خبر ہے گرم کہ ہے آج میرے قتل کی رات
کہاں گئے مرے بازو کہاں گئے مرے ہات

ثروت حسین

جھلک اٹھا ہے کنارِ شفق سے تابہ اُفق
اَبد کنار ہوا خون رائیگاں نہ گیا

سلیم کوثر

یہ فقط عظمتِ کردار کے ڈھب ہوتے ہیں
فیصلے جنگ کے تلوار سے کب ہوتے ہیں

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ جدید اُردو شاعری میں کردارِ حسین، واقعۂ کربلا اور اس کے تعلقات ایک مسلسل موضوع کی حیثیت سے موجودہ شعری رویوں کا حصہ بن کر جاری و

ساری ہیں۔ ایسا غزل میں ہو رہا ہے اور نظم میں بھی۔ اس موضوع کی اتنی کیفیتیں، اتنی شکلیں اور اتنے ابعاد ہیں کہ سب کا احاطہ کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ اظہار براہِ راست بھی ہو رہا ہے اور خالص استعاراتی اور علامتی پیرایے میں بھی۔ کسی تاریخی حوالے کے تخلیقی یا شعری استعمال کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کی مدد سے معنیات کی ایسی دنیائیں وجود میں آتی ہیں جن کا الفاظ کے لغوی اور ظاہری معانی سے علاقہ رکھنے والی معنیات میں قیاس بھی نہیں کیا جا سکتا۔ استعاراتی اور علامتی پیرایوں کی (اگر انہیں فنکار نے سلیقے سے برتا بلکہ تعلیقات اور تلازموں کے ذریعے متحرک بھی کر۔ تہ ہیں اور پورے بیان کو برقیا (ENERGISE) دیتے ہیں، نتیجۂ معنیات کی ایسی تنظیم وجود میں آتی ہے جو تہہ در تہہ اور بڑی حد تک شاعری کی انفرادی صلاحیت اور تخلیقی قوت پر ہے، جس کا اندازہ اس مضمون میں پیش کی گئی مثالوں سے کیا جا سکتا ہے۔ ہر شاعر کی اپنی شناخت اور اپنی انفرادیت ہے، اور حوالے کو برتنے کا طریقہ بھی ایک سا نہیں۔ یہ تنوع نہ ہوتو آرٹ میں اکتا دینے والی یکسانیت پیدا ہو جائے۔ کسی کے یہاں شعری اظہار نہایت اعلیٰ سطح پر ہوا ہے، کسی کے یہاں کم اعلیٰ سطح پر، اور کہیں اظہار میں ارتکاز کی کمی ہے۔ اس کا گہرا تعلق اس بات سے ہے کہ فنکار کسی متحرک کو کتنی شدت سے محسوس کرتا ہے یا کوئی تجربہ کس حد تک خود اس کی سائیکی کا تجربہ بن سکا ہے یا پھر وہ اس کے تخلیقی اظہار پر کس حد تک قادر ہے۔ اس مضمون میں عمداً میں نے ایسی بہت سی مثالوں سے صرفِ نظر کیا ہے جو تخلیقی یا شعری اعتبار سے معنی خیز نہیں تھیں۔ اغلب یہ ہے کہ سہواً کوئی اہم چیز چھوٹ بھی گئی ہوگی۔ تاہم میری یہ کوشش رہی ہے کہ اس سلسلے کے تمام موڑ اور امتیازی نشانات سامنے آ جائیں۔ درج بالا مثالوں سے بہر حال اتنی بات واضح طور پر معلوم ہو جاتی ہے کہ زیر بحث تاریخی حوالہ اب بمنزلہ ایک رجحان کے اردو شاعری میں راسخ ہو چکا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ موجودہ ذہن و شعور اس سے آزادانہ فیضان حاصل کر رہا ہے اور یہ موضوع ہمارے عہد کی تخلیقی شخصیت اور شعری وجود کا حصہ بن چکا ہے۔ علامہ اقبال اور ان کے عہد کے شعرا نے اس سلسلے میں بنیاد گزاروں کا کام کیا۔ ترقی پسند شعرا نے بنیادوں کو اٹھایا اور بعد میں آنے والے نئے شاعروں نے اس سلسلے میں نئی اظہاراتی اور معنیاتی جہات کو روشن کر کے اسے باقاعدہ شعری رجحان کی حیثیت دے دی۔ امام حسینؑ کی ذات اور ان کی بے مثال شہادت اسلامی تاریخ کا ایسا روشن نقطہ اور

سر چشمۂ فیض ہے۔ جس سے آنے والے زمانے ہمیشہ کسبِ نور کرتے رہیں گے۔ تاریخ کا یہ منور نقطہ اردو شاعری کے حافظے سے کبھی محو نہیں ہوا۔ دھوں، عوامی گیتوں، دوبولوں، منقبتوں، سلاموں، مخمسوں، مسدسوں کی شکل میں صدیوں کا رثائی ادب اس کا شاہد ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ صنفِ مرثیہ نے جو فروغ اردو میں پایا اور جو شعری عز و وقار اسے اردو میں حاصل ہوا، شاید ہی کسی دوسری زبان میں اتنے بڑے پیمانے پر ایسا ہوا ہو۔ رثائی ادب کی یہ ساری روایت اردو شاعری کا ایسا سرمایہ ہے۔ جس سے صرفِ نظر کیا ہی نہیں جا سکتا۔ تاہم عہدِ حاضر میں یہ اظہار یہ رثائی ادب سے بالکل ہٹ کر عام شاعری میں نئی معنیاتی شان کے ساتھ نمایاں ہو رہا ہے۔ ایسی شاعری کا بڑا حصہ مزاحمتی ادب کی ذیل میں آتا ہے جو تیسری دنیا کی شاعری کا خاص رجحان ہے۔ خاطر نشان رہے کہ زندہ زبانوں کا تہذیبی اور تخلیقی سفر جاری رہتا ہے۔ زبانیں اور معاشرے کبھی کبھی ایسے موڑ پر بھی آ پہنچتے ہیں، جہاں نظرِ بازپسیں کی ضرورت ہوتی ہے اور اپنا احتساب واجب ہو جاتا ہے۔ ماضی کی صدیاں خون میں خود بخود گونجنے لگتی ہیں، اور ایسے میں فن کار کا وجدان تاریخ کی تحریری سندوں اور اجتماعی لاشعور کے اتھاہ گہرے سناٹوں سے اُن آوازوں کو نکال لاتا ہے جن سے وہ ہم کلام ہو سکتا ہے اور جن سے اپنے عہد کے درد و داغ و سوز و سازِ جستجو و آرزو کو بہتر طور پر سمجھنے یا بیان کرنے کے لیے مدد لے سکتا ہے۔ حسین ابن علی کی حق شناسی، پامردی، استقلال اور فقید المثال ایثار و قربانی اور اہلِ بیت کا دُکھ اور مصائب کو صبر و شکر سے جھیلنے کی طاقت و توفیق ایسا سرچشمۂ سعادت ہے جس سے جدید دور میں اردو غزل اور اردو نظم کی نئی تخلیقی جہات روشن ہوئی ہیں، اور معنی آفرینی اور تاثیر و دردمندی کے نئے اُفق سامنے آئے ہیں۔

○

گوپی چند نارنگ

اسلوبیاتِ اقبال

نظریۂ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں

صرفیاتی ونحویاتی نظام

اقبال کے صوتیاتی نظام کا مطالعہ ہم اپنے ایک مضمون میں پیش کر چکے ہیں۔ اقبال کے صرفی ونحوی امتیازات بھی اتنے ہی اہم ہیں، اور شعرِ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعہ کا ضروری حصہ ہیں، ذیل کے مضمون میں اقبال کے صرفی ونحوی امتیازات کے صرف ایک پہلو یعنی اسمیت NOMINALIZATION اور فعلیت VERBALISATION کو لیا جائے گا۔ صرفیات MORPHOLOGY اور نحویات SYNTAX میں یوں تو ہر اس چیز کی اہمیت ہے جس سے صاحبِ تخلیق کا اختصاص ثابت ہو، لیکن اسم اور فعل کی مرکزیت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔ الفاظ کی دو سب سے بڑی شقیں اسم اور فعل ہی ہیں۔ افلاطون اور ارسطو نے تو اصل اجزاے کلام مانا ہی اسم اور فعل کو ہے، اور اس حد تک کہ بعد میں پلوٹارچ کو اس کا دفاع پیش کرنا پڑا۔ ہمارے بڑے فنکار اپنے تخلیقی سفر میں لفظیات کی ان شقوں میں شعوری یا غیر شعوری طور پر ترجیحات کیسے قائم کرتے ہیں، اور ان کے جہانِ معنی سے ان کا کیا تعلق ہے، یہ خاصے دلچسپ سوال ہیں۔ میں اقبال کے بارے میں اکثر سوچتا رہا کہ ان کا اسلوب شعر اسمیت کا ساتھ دیتا ہے یا فعلیت کا۔ بظاہر ان کی لے مجازی ہے۔ وہ نطقِ اعرابی اور شکوہِ ترکمانی کے قائل بھی معلوم ہوتے ہیں۔ ہماری لفظیات کا وہ تمام حصہ جو عربی فارسی سے مستعار ہے، وہ اسم اور تعلیقاتِ اسم ہی سے متعلق ہے۔ اس سے یہ توقع ہوتی ہے کہ

اقبال کے یہاں اسمیت کا پلہ بھاری ہوگا۔ بخلاف اسم کے ہمارے فعل پر عربی فارسی کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے، یعنی ہمارا فعل ننانوے فی صد یا شاید اس سے بھی زیادہ پراکرتی ہے یعنی آریائی ذخیرے سے آیا ہے۔ اقبال کے یہاں ملّتِ اسلامی کی شیرازہ بندی کی جو تڑپ ملتی ہے، جس طرح وہ اپنی نوائے شوق سے حریم ذات اور گنبدِ افلاک میں غلغلہ برپا کرنا چاہتے ہیں، یا جس طرح ان کی ہمت مردانہ یزداں پر کمند ڈالتی ہے، اور کارِ جہاں کی درازی کے باعث ذاتِ باری کو منتظر چاہتی ہے۔ یا جس طرح وہ عروجِ آدمِ خاکی کی بشارت دیتے ہیں، اور سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو کو منتہا قرار دیتے ہیں یا ان کی فکر کو غزالی اور ابنِ عربی سے جو نسبت ہے، یا وہ میخانۂ شیراز کا ذکر جس ذوق و شوق سے کرتے ہیں، یا ما از پے سنائی و عطار آمدیم پر فخر کرتے ہیں، یا وہ جس طرح پیرِ رومی و حافظ شیرازی سے کسبِ فیض کرتے ہیں، اور اس سب کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں جلال و طنطنے، حرکت و حرارت، قوت و شوکت اور ولولۂ حیات کی جو کیفیت ملتی ہے، اس سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے شعری اسلوب میں اسمیت NOMINALIZATION کا وفور ہوگا، اور ان کے یہاں صرفی و نحوی استعمال کا جھکاؤ اسمیت کی طرف ہوگا ہمارے اس تاثر کو مزید تقویت ملتی ہے اقبال کے اس طرح کے اشعار سے:

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفیِ کائنات
تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات موت ہے مری برات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا

ایک زمانے کی رو، جس میں نہ دن ہے نہ رات
آنی وفانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات
اوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نَو منزلِ آخر فنا!

یا غزل کے یہ چند اشعار دیکھیے:

فقر کے ہیں معجزات تاج و سریر وسپاہ
فقر ہے میروں کا میر، فقر ہے شاہوں کا شاہ
علم فقیہہ و حکیم، فقر مسیح و کلیم
علم ہے جویائے راہ، فقر ہے دانائے راہ
فقر مقامِ نظر، علم مقامِ خبر
فقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گناہ

مسجدِ قرطبہ کے پہلے بند میں اگرچہ یہ محسوس نہیں ہوتا، لیکن یہ واقعہ ہے کہ افعال کا بڑی حد تک حذف ہوا ہے۔ پہلے تینوں مصرعوں

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ

میں کوئی بھی فعل نہیں ہے، اور جتنے الفاظ ہیں، سب اسم ہی اسم ہیں، SUBSTANTIVES یعنی اسم بشمول اسمِ صفت کے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ مصرعے فارسی صرفی ونحوی مزاج کے بھی عین مطابق ہیں، اور انھیں فارسی بھی تسلیم کیا جا سکتا ہے، لیکن جیسے ہی ہم چوتھے مصرعے پر پہنچتے ہیں:

جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

ہم اردو کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں، اور/ جس سے بناتی ہے/ کے ٹکڑے سے جس کا صرفی NUCLEUS فعل/ بناتی/ ہے، پہلے کے تینوں مصرعے بھی اردو کے لسانی سانچے میں ڈھل جاتے ہیں۔/ سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات/ اپنی جگہ اردو کا بھی مکمل کلمہ ہے۔

لیکن فعل کے بغیر کلمہ مکمل نہیں ہوتا، اگرچہ ضروری نہیں کہ فعل کا استعمال ظاہر ہو یعنی فعل ظاہری ساخت SURFACE STRUCTURE میں نہ ہو، مگر داخلی ساخت DEEP STRUCTURE میں تو موجود ہوگا ہی۔

اب دیکھیے:

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ

میں کس فعل کا حذف ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مصرعے بیان STATEMENT پر مبنی ہیں، اور داخلی ساخت DEEP STRUCTURE میں جس فعل کا حذف ہوا ہے وہ فعل ہونا "TO BE" کی شکل "ہے" ہے، یعنی سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات ہے یا سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ ہے وغیرہ۔ اس سے یہ دلچسپ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ / ہے / یا / است / کے / حذف کی خصوصیت اردو اور فارسی میں مشترک ہے۔ معاملہ صرف / ہے / تک محدود نہیں، ہے "TO BE" بنیادی صیغہ اور زمانہ ہے، جب بنیادی صیغے کی یہ کیفیت ہے تو حذف کا یہ عمل دوسرے صیغوں اور زمانوں پر بھی وارد ہوگا۔ لیکن یہ خصوصیت صرف اردو اور فارسی کی نہیں۔ جرمن اسکالر PETER HARTMANN نے سنسکرت کی اسمیت کا دقیق نظر سے مطالعہ کیا ہے:

(NOMINALE AUSDRUCTSFORMEN IN WISSENCHAPTLICHEN SANSKRIT. HEIDEL BERG, 1955)

اس کا بیان ہے کہ سنسکرت میں "TO BE" / استی / کی تمام شکلوں یعنی تمام صیغوں کا اور زمانوں کا انحذاف ممکن ہے۔ سنسکرت اور پہلوی یعنی فارسی قدیم بہنیں ہیں۔ قیاس چاہتا ہے کہ یہ خصوصیت ہند ایرانی اور ہند آریائی میں مشترک رہی ہوگی، اور وہیں سے جدید آریائی زبانوں بالخصوص اردو میں آئی ہوگی۔ مسجدِ قرطبہ پہلے بند کے باقی مصرعوں میں بھی فعل کے انحذاف کی تاک جھانک نظر آتی ہے، اور یہ پورے بند کو اسمیت کے رنگ میں رنگے دے رہی ہے۔ سولہ مصرعوں کے اس بند میں / بناتی / کے علاوہ فعل صرف دو جگہ آیا ہے۔ / دکھاتی ہے ذات / یا / تجھ کو پرکھتا ہے یہ / یا پھر امدادی / ہے / ہوں / ہے، ورنہ عام نقشہ

فعل کے انحذاف کا ہے:

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

ان مصرعوں میں کہیں کوئی فعل نہیں۔ یہی حال غزل کے ان اشعار کا بھی ہے جو اوپر پیش کیے گئے، امدادی افعال/ ہیں/ ہے/ کی جھلک تو ہے، اصل فعل کہیں نظر نہیں آتا، نیز ایسے اشعار میں

فقر مقامِ نظر علم مقامِ خبر
فقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گناہ

میں صرف حرف ''میں'' کی وجہ سے اردو کا بھرم قائم ہے، ورنہ فعل کے انحذاف کا وہی عالم ہے جو اوپر پیش کیے گئے باقی تمام اشعار میں ملتا ہے۔

اسمیت اور فعلیت کے اس رشتے سے بعض بنیادی سوال ابھرتے ہیں۔ کیا زبان میں اسمیت اور فعلیت دو متبادل چیزیں ہیں؟ یا ان کا فرق محض درجۂ استعمال کا فرق ہے؟ نیز یہ کہ کسی بھی متن میں اسما اور افعال میں کیا تناسب ہونا چاہیے؟ یا اس بارے میں ہر زبان اپنا مزاج رکھتی ہے جو اس تناسب پر اثر انداز ہوتا ہے، اور اس کو گھٹاتا بڑھاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ اس بحث میں اس سے کیا مراد ہے؟ کیا اسمائے صفت اور ضمائر کا شمار اسم کے ساتھ نہیں ہوگا۔ نیز کیا پورے کلمۂ اسمیہ یعنی/ سلسلۂ روز و شب/ یا/ سازِ ازل کی فغاں/ کو ایک اسم تسلیم کیا جائے گا، یا تین اسم؟ اسی طرح فعل سے مراد کیا ہے؟ یا مصادر و مضارع جو اسما کے طور پر بھی استعمال ہوتے ہیں، اسم شمار ہوں گے یا فعل؟ یا جا رہا ہوگا، چلا جاتا ہوگا، اٹھتے ہی چل پڑا تھا۔ یہ فعلیہ کلمے ایک فعل ہیں یا کئی؟ نیز فعلِ امدادی، فعلِ ناقص اور فعلِ تام میں بھی تمیز ضروری ہے۔ RULON WELLS نے اپنے مضمون NOMINAL AND VERBAL STYLE میں ایسے بعض مسائل سے بحث کی ہے اور بعض دلچسپ نتائج اخذ کیے ہیں۔ وہ شاعر کے لہجے DICTION اور اسلوب STYLE میں فرق کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اگر زبان اس بارۂ خاص میں شاعر کو انتخاب کا

حق دیتی ہے کہ وہ اپنی ترجیحات طے کرے یعنی کسی پہلو کو رد یا کسی کو قبول کرے تو اس سے اسلوب مرتب ہوتا ہے، ورنہ جو کچھ ہے وہ زبان DICTION ہے، اسلوب نہیں۔ اگرچہ بعض زبانوں کا جھکاؤ اسمیت کی طرف اور بعض کا فعلیت کی طرف ہوتا ہے، لیکن ایک ہی بات جو اسمیہ طور پر کہی جا سکتی ہے، اس کو فعلیہ انداز سے بھی کہا جا سکتا ہے اور اس سے اسلوب میں تنوع پیدا ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ بات صحیح ہے کہ موضوع سے اسلوب متاثر ہوتا ہے، لیکن اسمیت اور فعلیت کے تناظر میں یہ صرف ایک حد تک ہی قابلِ قبول ہے، ورنہ بعض موضوعات صرف اسمیہ پیرایے میں ادا ہو سکیں گے اور بعض کا اظہار صرف فعلیہ پیرایے میں ممکن ہوگا۔ RULON WELLS اس بارے میں موضوع کی جبریت کا بالکل قائل نہیں۔ اس کا کہنا ہے:

"MERE VARIATION OF STYLE IS MADE NOT TO ALTER THE SUBSTANCE OR CONTENT OF WHAT IS EXPRESSED BUT ONLY THE WAY OF EXPRESSING IT; UNDERLYING THE VERY NOTION OF STYLE IS A POSTULATE OF <u>INDEPENDENCE OF MATTER FROM MANNER</u>. IF A GIVEN MATTER DICTATES A PARTICULAR MANNER, THAT MANNER SHOULD NOT BE CALLED A STYLE, AT LEAST NOT IN THE SENSE THAT I HAVE BEEN SPEAKING OF. BUT THIS POSTULATE DOES NOT PRECLUDE THAT A CERTAIN MATTER SHALL FAVOUR OR 'CALL FOR' A CERTAIN MANNER-THE SO CALLED FITNESS OF MANNER TO MATTER OR CONSONANCE WITH IT." (P. 215)

اسمیت سے فعلیت کی طرف آتے ہوئے جملے کی پوری ساخت بدل جاتی ہے، فعل کے در آنے سے حروفِ جار، اور ظرف و تمیز بھی کلمے میں آ جاتے ہیں، اور تمام نحوی مناسبتوں پر بھی اثر پڑتا ہے۔ انگریزی کے بارے میں RULON WELLS نے ثابت کیا ہے کہ اسمیت سے جملے طویل ہوتے ہیں، فعلیت سے مختصر۔ ہمارا خیال ہے سنسکرت، فارسی اردو ہندی میں ان کا بالعکس صحیح ہے یعنی اسمیت سے اختصار اور فعلیت سے جملے میں پھیلاؤ آتا ہے۔ البتہ اس بارے میں ذیل کے نتائج اہم ہیں:

(الف) اسماء بذاتہٖ جامد اور کم جاندار ہوتے ہیں خواہ وہ کتنے ہی بلند آہنگ اور پرشکوہ کیوں

نہ ہوں، جبکہ افعال میں تازہ کاری کے عناصر کہیں زیادہ پائے جاتے ہیں۔

(ب) فعلیت سے ترسیلِ معانی میں زیادہ مدد ملتی ہے۔

(ج) اسمیت میں اسلوبیاتی تنوع کا زیادہ امکان نہیں، فعلیت میں تنوع کے امکانات لامحدود ہیں، اور کوئی بھی اچھا اسلوب ان امکانات سے فائدہ اٹھاتا ہے۔

(د) اسمیت بول چال کی زبان کی ضد ہے۔ اس سے ایک غیر شخصی اور آسمانی لہجہ پیدا ہوتا ہے جسے آفاقی بھی کہا جاسکتا ہے۔

(ہ) فعلیت زیادہ پُر تاثیر ہے۔

(و) سچے فعلیہ اسلوب کی تخلیق سچے اسمیہ اسلوب کی تخلیق سے زیادہ مشکل ہے۔ اس میں تہہ داری اور معنی آفرینی کی گنجائش زیادہ ہے۔

سنسکرت کے جامد اور نرس ہو جانے کی ایک وجہ ہی اسمیت کا حد سے بڑھا ہوا استعمال تھا۔ نہ صرف یہ کہ ''استی'' اپنے دونوں معنی میں حذف ہوسکتا تھا یعنی ہے کے معنی میں بھی اور وجود کے معنی میں بھی، بلکہ سنسکرت میں ایسے سابقے اور لاحقے بہت بڑی تعداد میں ہیں جن کی مدد سے افعال کو اور کلام کے کسی بھی جزو کو اسم میں ڈھالا جا سکتا ہے۔ یہ سہولت یونانی زبان میں بھی تھی لیکن اس حد تک نہیں۔ نتیجتاً سنسکرت میں وہ اسلوب سامنے آیا جو اسمیت کا شاہ کار تھا جس میں تمام سوتر لکھے گئے اور ''سوتر اسلوب'' کہلاتا ہے۔ پانن کی گرامر اسی اسلوب میں ہے۔ یہ اختصار اور اجمال کی آخری حد ہے۔ اس کی ایک وجہ اشعار حفظ کرنے کی ضرورت بھی تھی، متن جتنا مختصر ہوگا یاد کرنے میں اتنی ہی سہولت ہوگی سنسکرت اور فارسی ترکیبی SYNTHETIC زبانیں ہیں، یعنی ان میں الفاظ ایک دوسرے سے مربوط ہو جاتے ہیں اور ان کی اپنی وحدت زائل ہو جاتی ہے۔ اردو اور ہندی اور کئی دوسری جدید آریائی زبانیں ترکیبی نہیں بلکہ تصریفی ANALYTICAL ہیں، ان میں نحوی مناسبتوں کی وجہ سے تصریف تو ہوتی ہے لیکن الفاظ کی ملفوظی وحدتیں زائل نہیں ہوتیں۔ یہ کیفیت ہند آریائی زبانوں بالخصوص اردو کے اسمیت سے فعلیت کی طرف تاریخی ارتقا اور گریز کی صورت کو ظاہر کرتی ہے۔

اس روشنی میں اقبال کے کلام کو دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اب تک اقبال کی اسلوبیاتی اسمیت کے بارے میں جو تاثر ہم نے قائم کیا ہے، وہ خاصا عارضی TENTATIVE

اور ادھورا ہے، اور اس پر نظرِ ثانی کی ضرورت ہے۔ اس کا کچھ احساس تو مسجدِ قرطبہ کے باقی بندوں کے مطالعہ ہی سے ہو جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اقبال جب مجرد تصورات کے بارے میں فکر کرتے ہیں، یعنی زمان و مکاں، یا عقل و عشق یا خودی و سرمستی، یا فقر و قلندری، تو ان کا لہجہ خاصا غیر شخصی ہوتا ہے اور اسمیت کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ مسجدِ قرطبہ کے پہلے، دوسرے، تیسرے اور پانچویں بند میں یہی کیفیت ہے۔ چوتھے چھٹے بند میں جہاں خطاب کا انداز ہے، افعال کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ ساتواں بند جس میں تاریخی صورتِ حال کا بیان ہے، اس میں افعال اور زیادہ استعمال ہوئے ہیں، اور آخری بند جس میں منظر کاری بھی ہے، وہ پہلے بند کی اسمیت سے بالکل متضاد کیفیت رکھتا ہے۔ اس بند کے ہر ہر شعر میں فعل کا عمل دخل دیکھا جا سکتا ہے:

وادیِ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب
سادہ و پُر سوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت
کشتیِ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب
آبِ روانِ کبیر تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب
عالمِ نَو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب
پردہ اٹھا دوں اگر چہرۂ افکار سے
لا نہ سکے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب
جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی
روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب
صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب
نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

فعلیت کی یہی کیفیت ذوق و شوق میں بھی ملتی ہے۔ اگر چہ پہلے دونوں مصرعوں میں فعل کا حذف ہے، لیکن/ دشت میں صبح کا سماں/ اور/ چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں/ کی کیفت کے بیان میں افعال سے بچنا تقریباً ناممکن تھا۔ چنانچہ حسنِ ازل کی نمود کے سلسلے میں سحابِ شب کا ذکر ہے جو سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا ہے، ہوا گرد سے پاک ہے، برگِ نخیل ڈھل گئے ہیں اور ریگِ نواح کا ظمہ مثلِ پرنیاں نرم ہے:

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسنِ ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں
سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے
ریگِ نواحِ کا ظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی ادھر، ٹوٹی ہوئی طناب ادھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں
آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی
اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

یہ تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ اقبال کی شاعری ترغیبِ عمل کی شاعری ہے۔ اس میں مرکزیت اثباتِ ذات اور استحکام خودی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ زندگی کو کھلے ذہن سے قبول کرتی ہے اور عمل کے ذریعے اسے بامعنی بنانے کی طرف راجع کرتی ہے۔ اس خصوصیت کے پیشِ نظر یہ توقع پیدا ہوتی ہے کہ شعرِ اقبال کی فعلیت کی شیرازہ بندی میں کلمۂ حصر یعنی صیغۂ امر کا ہاتھ ہوگا۔ مثال کے طور پر ذیل کے اشعار میں جو خط کشیدہ افعال آئے میں وہ ترغیب عمل کا پیغام دیتے ہیں اور کچھ نہ کچھ کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ مثلاً روشن چراغِ آرزو کر دے، شہید جستجو کر دے، جاوداں ہو جا، قید مقام سے گزر، قلب و نظر شکار کر، تسخیر مقامِ رنگ و بو کر یا ضرب کلیم پیدا کر، یا ہول آنکھ زمیں دیکھ، فلک دیکھ، فضا دیکھ کا لہجہ واضح

طور پر امریہ ہے اور شدومد سے عمل کی تلقین کرتا ہے۔

خودی میں ڈوب جا غافل، یہ سرِّ زندگانی ہے
نکل کر حلقۂ شام و سحر سے جاوداں ہوجا

ضمیر لالہ میں روشن چراغِ آرزو کردے
چمن کے ذرّے ذرّے کو شہید جستجو کردے

تو ابھی رہگزر میں ہے قیدِ مقام سے گزر

دلوں کو مرکزِ مہر و وفا کر

گیسوے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکار کر قلب نظر شکار کر

فطرت کو خرد کے رو برو کر

خودی میں ڈوب کے ضربِ کلیم پیدا کر

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا
وہی جام گردش میں لا ساقیا
خرد کو غلامی سے آزاد کر
جوانوں کو پیروں کا استاد کر
تڑپنے پھڑکنے کی توفیق دے
دلِ مرتضےٰ سوزِ صدیق دے
جگر سے وہی تیر پھر پار کر
تمنّا کو سینوں میں بیدار کر
ترے آسمانوں کے تاروں کی خیر
زمینوں کے شب زندہ داروں کی خیر
جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے
مرا عشق میری نظر بخش دے
مری ناؤ گرداب سے پار کر
یہ ثابت ہے تو اس کو سیّار کر

مرا دل مری رزم گاہِ حیات   گمانوں کے لشکر یقیں کا ثبات
یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر   اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر
مرے قافلے میں لٹا دے اسے
لٹادے، ٹھکانے لگادے اسے

لیکن اقبال کی پوری شاعری پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایسی مثالیں زیادہ نہیں۔ کم از کم فعل کے استعمال کا یہ انداز غالب رجحان کی حیثیت نہیں رکھتا، یعنی صیغۂ امر کا استعمال اقبال کا انداز نہیں۔ اگر چہ یہ بات اقبال کی حرکی و پیغامی لے سے مناسبت نہیں رکھتی، لیکن افعال کی اعداد و شمار سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ اقبال کے یہاں براہِ راست کلمۂ حصر کا استعمال زیادہ نہیں ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعری حرکی اور عملی شاعری ہونے کے باوجود اگر اپنی صرفی غذا صیغۂ امر سے حاصل نہیں کرتی تو پھر اس کی شیرازہ بندی کن اجزا سے ہوتی ہے اور اس کے اظہاری وسائل کیا ہیں۔ اس سوال کے جواب کے لیے ہم پھر ذوق وشوق سے رجوع کرتے ہیں اور بات کو وہیں سے لیتے ہیں جہاں پر اُسے چھوڑا تھا:

آیۂ کائنات کا معنیِ دیر یاب تو
نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو،
فرصتِ کشمکش مدہ ایں دلِ بے قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوے تابدار را

یہ نظم نعتیہ ہے اور رسول اللہ کی محبت کے وعقیدت سے سرشار ہے۔ یہاں توجہ افعال کے استعمال کی طرف نہیں بلکہ ضمائر کی طرف دلانا مقصود ہے یعنی صیغۂ واحد حاضر یہاں ضمیر ''تو'' میں اُس سوال کا جواب ڈھونڈا جا سکتا ہے جو اقبال کی شعریات میں فعلیت کی ترغیباتِ ذہنی کے بارے میں اوپر اٹھایا گیا۔ کیا تخاطب کا یہ انداز شعرِ اقبال کی بنیادی اسلوبیاتی جہت نہیں؟ شاید خطاب کی خواہش اقبال کی سب سے بڑی خواہش ہے، غالباً اس بارے میں دو رائیں نہیں کہ یہ خواہش مقصود بالذات نہیں بلکہ ذریعہ ہے دوسرے معنیاتی مقاصد کو پانے کا، یعنی عام انسانی بیداری اور تشکیلِ جدید فکرِ اسلامیہ کا۔ اس مقصد کے حصول کے لیے اقبال زمینی اور آسمانی، جسمانی اور روحانی، کئی سطحوں پر خطاب کرتے ہیں

اور تخاطب کا انداز ان کی مرکزی اسلوبیاتی خصوصیت کے طور پر ابھرتا ہے۔ تخاطب میں کام صرف کلمۂ اسمیہ سے نہیں چلتا، بات کو پوری طرح کہنے کے لیے یا ترسیل معنی کے لیے گفتگو میں فعلیت ناگزیر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تخاطب کے باعث اقبال کی شاعری میں فعلیت کے بروئے کار آنے کے لیے راہ کھل جاتی ہے۔ اقبال کی ابتدائی شاعری میں فعلیت کے امکانات کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ اور وہ ہے مناظرِ فطرت سے ہم کلامی کی شدید خواہش اقبال فطرت کی روح میں اترنا، اسے سمجھنا اور اس سے ایک بامعنی رشتہ استوار کرنا چاہتے ہیں، گویا تخاطب فطرت یا فطرت کے مناظر یا اس کی روح سے ہے اور اس ہم کلامی COMMUNICATION میں گفتگو کا یہ پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔ البتہ ابتدائی شاعری میں فطرت سے تخاطب کی لے شدید ہے، بعد میں یہ کچھ کم ہوگئی۔ بعد کی شاعری میں فطرت کا کہیں ذکر آیا بھی ہے تو پس منظر کے طور پر یا فضا آفرینی کے لیے یا نظم کے مرکزی خیال کو REINFORCE کرنے یا اس کا تاثر بڑھانے کے لیے، جس کی اچھی مثالیں ذوق وشوق اور ساقی نامہ کے پہلے حصے میں یا مسجدِ قرطبہ کے آخری بند میں ملتی ہیں۔

اقبال کے یہاں تخاطب کی لے کے وسعت اختیار کرنے کی کئی وجہیں ہیں۔ ان کے کئی منطقے، کئی دائرے اور کئی رُخ ہیں۔ آل احمد سرور نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ایلیٹ نے شاعری کی جن تین آوازوں کا ذکر کیا ہے، اقبال کی شاعری میں وہ تینوں آوازیں ملتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ اقبال کے یہاں شاعر خود سے بھی بات کرتا ہے جو شاعری کی غیر شخصی جہت ہے۔ لیکن ہمارا خیال ہے کہ اقبال کے یہاں پہلی آواز کمزور ہے اور دوسری اور تیسری آوازوں کی کارفرمائی نسبتاً زیادہ ہے۔ اکثر و بیشتر اقبال دوسروں سے بات کرتے ہیں یا دوسروں کے ذریعے بات کرتے ہیں۔ دوسری آواز کا رُخ اگرچہ خارج کی طرف ہے، لیکن کلام کا سرچشمہ چونکہ خود شاعر کی ذات ہے، اس لیے اس سے تخاطب کا انداز پیدا ہوتا ہے، اور تیسری آواز میں چونکہ بات تخیلی، تاریخی یا ڈرامائی کردار یا کرداروں کے ذریعے کرائی جاتی ہے، اس لیے اس سے مکالمے کا انداز پیدا ہوتا ہے۔ ان دونوں پیرایوں یعنی تخاطب اور مکالمے میں ذرا سا فرق ہے۔ اگرچہ تخاطب میں بھی مکالمہ ہے لیکن یک طرفہ، یعنی اس میں کہنے کی جہت ہے سننے کی نہیں، یعنی کوئی دوسرا نہیں بولتا۔ جبکہ مکالمہ دو یا دو سے زیادہ آوازوں کی مدد سے تشکیل پاتا ہے، البتہ فعلیت دونوں میں ناگزیر ہے۔ اقبال کے یہاں

بالخصوص دوسری اور تیسری آوازیں مختلف النوع اور مختلف المعانی ہیں۔ ان میں باری تعالیٰ، پیغمبر، فرشتے، انسان، بزرگانِ دین اور اشیا اور فطری مناظر سب شامل ہیں۔ اقبال کو فخر ہے کہ حضرتِ یزداں میں وہ چپ نہ رہ سکے اور کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند نہ کر سکا۔ وہ خدا کو اربابِ وفا کا شکوہ بھی سناتے ہیں اور اسے مجبور بھی کرتے ہیں کہ وہ خوگرِ حمد سے تھوڑا سا گلہ بھی سن لے۔ باری تعالیٰ سے تخاطب کی یہ کیفیت بہت سی غزلوں اور نظموں کا مرکزی احساس ہے۔ اکثر جگہ اس سے چیلنج کی فضا ابھرتی ہے، اور باری تعالیٰ کے حضور میں نہ صرف طرح طرح کے سوال اٹھائے جاتے ہیں، بلکہ انسان کی بے مائگی کے باوجود اس کے وجود پر شدید ترین اصرار کی کیفیت بھی ملتی ہے۔ اس بارے میں صرف بالِ جبریل کی ابتدائی غزلوں کے چند اشعار دیکھ لینا کافی ہوگا:

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا
اگر ہنگامہ ہائے شوق سے ہے لامکاں خالی
خطا کس کی ہے یارب لامکاں تیرا ہے یا میرا
محمد بھی ترا، جبریل بھی، قران بھی تیرا
مگر یہ حرفِ شیریں ترجماں تیرا ہے یا میرا
اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے، اب میرا انتظار کر
روزِ حساب جب مرا پیش ہو دفترِ عمل
آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بتکدۂ صفات میں

تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

یا رب یہ جہانِ گزراں خوب ہے لیکن
کیوں خوار ہیں مردانِ صفا کیش و ہنر مند
چپ رہ نہ سکا حضرتِ یزداں میں بھی اقبال
کرتا کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند

اقبال کی بعض نظموں میں ساقی سے بھی خطاب ہے، عام معنی میں بھی اور روحانی معنی میں بھی/ لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی / ان میں محبت و عقیدت کی ایک لطیف و دلآویز کیفیت ہے۔ ویسے کلام اقبال میں ایسی منظومات کی کمی نہیں جن کے عنوان یا پہلے مصرعے ہی سے ان کی مخاطبت ظاہر ہو جاتی ہے۔ ان میں خاص خاص شخصیتوں یا کرداروں سے خطاب کیا گیا ہے۔ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعے میں خطاب کی اس شدید خواہش کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس بارے میں ذیل کی نظموں کے صرف عنوان دیکھ لینا کافی ہوگا:

امرائے عرب سے، صوفی سے، اے پیرِ حرم، شیخ مکتب سے، فلسطینی عرب سے، اہلِ مصر سے، خطاب بہ جوانانِ اسلام،

پنجاب کے دہقان سے، پنجاب کے پیرزادوں سے،

ماہرِ نفسیات سے، اہلِ ہنر سے، اپنے شعر سے، ناظرین سے، پھول کا تحفہ عطا ہونے پر، ایک نوجوان کے نام، نصیحت، جاوید کے نام، جاوید سے، ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام، عبدالقادر کے نام،...کی گود میں بلی دیکھ کر، طلبۂ علی گڑھ کے نام۔

اب بعض نظموں کا یہ آغاز دیکھیے:

ہمالہ/	اے ہمالہ اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں
گلِ پژمردہ/	کس زبان سے اے گلِ پژمردہ تجھ کو گل کہوں
صدائے درد/	ہاں ڈبو دے اے محیط آبِ گنگا تو مجھے
چاند/	اے چاند حسن تیرا فطرت کی آبرو ہے

صبح کا ستارہ/	لطفِ ہمسائگی شمس و قمر کو چھوڑوں
نیا شوالہ/	سچ کہہ دوں اے برہمن گر تو بُرا نہ مانے
بلال/	چمک اٹھا جو ستارہ ترے مقدر کا
رخصت اے بزم جہاں	سُوے وطن جاتا ہوں میں
دردِ عشق/	اے دردِ عشق ہے گہرِ آب دار تو
سوامی رام تیرتھ/	ہم بغل دریا سے ہے اے قطرۂ بے تاب تو
کنارِ راوی/	نہ پوچھ مجھ سے جو ہے کیفیت مرے دل کی

قطع نظر ان منظومات کے جن میں تخاطب خاص شخصیات سے یا مناظر یا اشیا سے ہے جن کو نام زد کر دیا گیا ہے، شعرِ اقبال کی عام کیفیت ایک ایسے تخاطب کی ہے جس کو عمومی تخاطب کہنا مناسب ہوگا۔ یہ تخاطب بنی نوع انسان سے، رسالت مآب سے، اہلِ ہند سے، جوانانِ قوم سے، یا ملّت اسلامیہ سے ہے۔ عمومی تخاطب کی یہ کیفیت اقبال کی پوری شاعری میں موجِ تہ نشیں کی طرح جاری وساری ہے۔ مسائل کیسے ہوں، اقبال اکثر و بیشتر انھیں تخاطب کے پیرایے میں پیش کرتے ہیں:

ہے مریدوں کو تو حق بات گوارا لیکن
شیخ و ملا کو بُری لگتی ہے درویش کی بات

(حکومت)

نہیں منت کشِ تابِ شنیدن داستاں میری
خموشی گفتگو ہے، بے زبانی ہے زباں میری

(تصویرِ درد)

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں — ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں
تو ابھی رہگذر میں ہے قیدِ مقام سے گزر — مصر و حجاز سے گزر پارس و شام سے گزر

(طالب علم)

دل سوز سے خالی ہے نگہ پاک نہیں ہے
پھر اس میں عجب کیا کہ تو بے باک نہیں ہے

تری نگاہ فرو مایہ ہاتھ ہے کوتاہ

تری خودی سے ہے روشن ترا حریمِ وجود
(تیاتر)

اے اہلِ نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن
(فنونِ لطیفہ)

اے کہ ہے زیرِ فلک مثلِ شرر تیری نمود
(وجود)

غلط نگر ہے تری چشمِ نیم باز اب تک
(رومی)

تخاطب باریِ تعالیٰ سے ہو، حضور رسالت مآب سے، یا عام انسان سے، اس میں نسبت من و تو کی ہے یعنی متکلم بہ حاضر گویا سرچشمہ اقبال کی ذات ہے اور خطاب کسی دوسرے سے ہے۔ یہ مکالمے کی صرف ایک جہت ہے یعنی نجی اور شخصی، جس میں کلام ایک طرف سے ہوتا ہے یعنی متکلم کی طرف سے۔ دوسرے لفظوں میں یہ گفتگو یک طرفہ ہے۔ اقبال کے یہاں مکالمے کی اس شخصی اور یک طرفہ جہت کے علاوہ غیر شخصی جہتیں بھی ہیں جن میں گفتگو دو طرفہ ہے، یا مکالمے میں دو سے بھی زیادہ آوازیں ہیں۔ اس سے وہ مکالماتی فضا تیار ہوتی ہے جو اقبال کے اسلوب میں مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں غائب بہ غائب یعنی زید بنام احمد، یا جاندار بنام غیر جاندار یا غیر جاندار بنام جاندار یا غائب بہ حاضر یا حاضر با غائب یہ سب صورتیں ملتی ہیں۔ اس انداز کی ابتدا ان نظموں سے ہوتی ہے جہاں اقبال کوئی سبق آموز حکایت یا تاریخی واقعہ یا ایسی واردات بیان کرنا چاہتے ہیں جس

سے وہ فلسفے یا اخلاق و روحانیت کا کوئی نکتہ اخذ کرسکیں۔ مثلاً خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا/ یا اک مولوی صاحب کی سناتا ہوں کہانی (زہد اور رندی) یا/ آئے جو قِراں میں دو ستارے/ کہنے لگا ایک دوسرے سے/ (دو ستارے) یا کلی سے کہہ رہی تھی ایک دن شبنم گلستاں میں/ (پھولوں کی شہزادی) لیکن بعد میں مکالمے کی یہ حکایتی کیفیت مدھم ہو جاتی ہے اور اس میں اُن الوہی، اساطیری اور تاریخی جہات کا اضافہ ہوتا ہے جو ایپک یعنی رزمیہ شاعری کے شناخت نامے سے تعلق رکھتی ہیں۔ اقبال کے یہاں ڈرامائیت اور مکالماتی لہجے سے نہ صرف معنی کی نئی جہات روشن ہوئی ہیں بلکہ رفعت کے نئے امکانات زیرِ دام آ گئے ہیں۔ ظاہر ہے اس مکالماتی لہجے کی تکمیل فعلیت سے ہٹ کر ہو ہی نہیں سکتی۔ اس بات سے ایک غلط فہمی کا امکان ہے۔ یہ صحیح ہے کہ جہاں تخاطب اور مکالماتی فضا ہوگی، فعلیت ضرور ہوگی، لیکن اس کا برعکس صحیح نہیں۔ یعنی ضروری نہیں کہ جہاں فعلیت ہو وہاں مخاطبت اور مکالمہ بھی ہو۔ تخاطب اور مکالمے کے لیے فعلیت، شرط ہے۔ فعلیت کے لیے تخاطب یا مکالمہ شرط نہیں، وہ اس لیے کہ فعلیت بتِ ہزار شیوہ ہے مخاطبت کے بغیر بھی وہ کارفرما رہتی ہے، جیسا کہ میر تقی میر کے یہاں ہوا ہے یا غالب کے یہاں ہے، جہاں فعلیت اجمال کے ساتھ ابہام کا جو آزادی کے بعد جدید غزل اور جدید نظم میں ملتی ہے، جس میں تازہ کاری کے ساتھ ساتھ نئی پیکر تراشی اور علامت سازی بھی ملتی ہے، اور شعر کی نئی گرامر خلق کرنے کی کوشش بھی۔ بہر حال یہ موضوع اس وقت بحث سے خارج ہے۔

اقبال کی مکالماتی شاعری میں کہیں ہماری ملاقات ابلیس و جبریل سے ہوتی ہے تو کہیں خضر و موسیٰ و ابراہیم و اسماعیل و الیاس و رام تیرتھ و گوتم و نانک و شو و وشوامتر سے۔ ان میں سکندر و نوشیرواں و ہارون و غزنوی و غوری و شیر شاہ و ٹیپو سلطان کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں، اور افلاطون و رازی و فارابی و بوعلی سینا و غزالی و ابن عربی سے ملاقات بھی ہوتی ہے۔ کہیں فردوسی و نظامی و عطار و رومی محوِ گفتگو ہیں تو کہیں ہم خسرو کے نغمۂ شیریں سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اقبال کی مکالماتی محفل میں بھرتری ہری و فیضی و عرفی و خوشحال خٹک و صائب و کلیم و بیدل و غالب بھی نظر آتے ہیں اور شکسپیر اور گوئٹے، نطشے، سپنوزا، نپولین، ہیگل، مارکس، لینن، مسولینی اور مصطفےٰ کمال کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔ یہاں منصور حلاج، بوعلی قلندر، خواجہ معین الدین اجمیری چشتی بھی ہیں اور مجدد الفِ ثانی اور مظہر جانِ

جاناں بھی۔ اس سے شعرِ اقبال کی نہ صرف معنیاتی وسعتوں کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ اس بات کا بھی کہ ان کی شعریات میں مکالمے کو کیسی مرکزیت حاصل ہے۔ ذیل کے مصرعوں میں کہنا، کہا، کہتا، کہتے، پوچھا وغیرہ افعال کی جو تکرار ملتی ہے، وہ شعرِ اقبال کے مکالماتی لہجے کی تفہیم میں نظر انداز نہیں کی جاسکتی:

کہتے ہیں فرشتے کہ دلآویز ہے مومن (مومن)
کہتا ہے زمانے سے یہ درویشِ جواں مرد (قلندر کی پہچان)
اک رات ستاروں سے کہا نجمِ سحر نے (اذان)
کل اپنے مریدوں سے کہا پیرِ مغاں نے (قطعہ)
کہا پہاڑ کی ندی نے سنگ ریزے سے (امتحان)
علم نے مجھ سے کہا عشق ہے دیوانہ پن (علم و عشق)
اک مردِ فرنگی نے کہا اپنے پسر سے (نصیحت)
اک پیشوائے قوم نے اقبال سے کہا (شفا خانۂ حجاز)
ایک دن اقبال نے پوچھا کلیمِ طور سے (کفر و اسلام)
ہاتف نے کہا مجھ سے کہ فردوس میں اک روز (فردوس میں ایک مکالمہ)
اک مفلسِ خوددار یہ کہتا تھا خدا سے (سوال)
عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا (عقل و دل)

اقبال کے یہاں ایسی نظموں کی کمی نہیں جن کی بنیاد ہی مکالمے پر ہے۔ یہ مکالمہ مذہبی کرداروں، اشخاص یا اشیا کے مابین ہے۔ ایسی نظمیں تمام و کمال مکالماتی ہیں۔ ان میں مکالمے کے دو نقطے ہیں اور دونوں کلام میں برابر کے شریک ہیں۔ ان مکالماتی نظموں کے محض عنوانات ہی پر ایک نظر ڈال لینا مناسب ہوگا:

پہاڑ اور گلہری، مکڑا اور مکھی، گائے اور بکری، چیونٹی اور عقاب، رات اور شاعر، شمع و شاعر، شمع و پروانہ، پروانہ اور جگنو، بچہ اور شمع، شبنم اور ستارے، پھول اور شبنم (صبحِ چمن)، نسیم و شبنم، تصویر و مصور، سلطان ٹیپو کی وصیت، خوشحال خاں کی وصیت، ہارون کی آخری نصیحت، بڈھے بلوچ کی نصیحت بیٹے کو، قید خانے میں معتمد کی فریاد، فرمانِ خدا فرشتوں سے، پرندے کی فریاد، خفتگانِ خاک سے استفسار، جبریل اور ابلیس، ابلیس و یزداں، ابلیس کی مجلسِ

شوریٰ، ابلیس کی عرضداشت، ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام، ایک بحری قزاق اور سکندر، مرید ہندی و پیرِ رومی۔

خضرِ راہ بھی اسی نوعیت کی نظم ہے۔ اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہ دراصل مکالمہ ہے مابین شاعر و خضر شاعر رات کے وقت گوشۂ دل میں اک جہانِ اضطراب کو چھپائے ساحلِ دریا پر محوِ نظر ہے:

شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر
انجمِ کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب

اس منظر کشی کے بعد شاعر کیا دیکھتا ہے:

دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پیما خضر
جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب
کہہ رہا ہے مجھ سے اے جویائے اسرارِ ازل
چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب
دل میں یہ سُن کر بپا ہنگامۂ محشر ہوا
میں شہیدِ جستجو تھا یوں سخن گستر ہوا

اس کے بعد با قاعدہ گفتگو کا آغاز ہوتا ہے، سوال و جواب کا سلسلہ ہے جس کے ذریعے صحرا نوردی، زندگی، سلطنت، سرمایہ و محنت اور دنیائے اسلام کے آثار کوائف پر اظہارِ خیال ہے۔ اس مکالماتی کیفیت کی جھلک بالِ جبریل کی اور بعد کی کئی غزلوں میں بھی ملتی ہے اور بعض غزلیں تو تمام و کمال اسی پیرایے میں ہیں۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال / پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ ودمن / ہے۔ شروع کے چند اشعار منظر یہ ہیں:

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن
پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اودے اودے، نیلے نیلے، پیلے پیلے، پیرہن

برگِ گل پر رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح
اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن

اور اس کے فوراً بعد وہی تخاطب کا انداز اور مکالماتی فضا ہے:

اپنے من میں ڈوب کر پاجا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن، اپنا تو بن

اقبال کی تمام اچھی نظموں میں تخاطب اور مکالمے کی یہ ساختی کیفیت کسی نہ کسی شکل میں ضرور ابھرتی ہے اور اسلوبیاتی اعتبار سے قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہے، طلوعِ اسلام ہو یا خضرِ راہ، مسجدِ قرطبہ ہو یا ذوق و شوق، ساقی نامہ ہو، لالۂ صحرا یا شعاعِ امید، سب میں تخاطب یا مکالمے کی ساختی فضا ہے اور صرفی و نحوی التزام گفتگو ہی کا ہے، فعلیت جس کے لیے ناگزیر ہے۔ شعاعِ امید کے ان اشعار پر بات کو ختم کیا جا سکتا ہے:

اک شوخ کرن، شوخ مثالِ نگہِ حور
آرام سے فارغ صفتِ جوہرِ سیماب
بولی کہ مجھے رخصتِ تنویر عطا ہو
جب تک نہ ہو مشرق کا ہر اک ذرّہ جہاں تاب
چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو
جب تک نہ اٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب

اوپر کی اس بحث سے ظاہر ہے کہ اقبال اگرچہ اسمیت سے کام لیتے ہیں اور ایک مضبوط تخلیقی حربے کے طور پر اس کو استعمال کرتے ہیں، لیکن اس کے تحدد یا امکانات کی کمی کے خطروں کا بھی انھیں وجدانی طور پر احساس تھا، اس لیے اس سے گریز بھی کرتے ہیں اور جلد اس تنگ نائے سے باہر فعلیت کی کھلی فضا میں آجاتے ہیں۔ ان کے موضوعی محرکات اور کشاکشِ خیال یعنی DISCOURSE کے تقاضے بھی اسی کے حق میں ہیں۔ شعرِ اقبال کی حرکی اور پیغام کے اسلوبیاتی اعتبار سے فعلیہ احساس ہی کے ذریعے صورت پذیر ہو سکتی تھی، لیکن یہ بات اہم ہے کہ اس میں کلمۂ حصریہ کا عمل دخل زیادہ نہیں ہے بلکہ اس کی ساختی (STRUCTURAL) نوعیت کا تخاطب اور مکالمے کی ہے۔ اقبال کے یہاں مکالماتی منطقوں میں بڑی وسعت ہے اور ان کی تعمیر و تشکیل کئی طرح سے ہوئی ہے۔ ابتدائی

منظومات میں انسان بہ فطرت یا فطرت بہ انسان نیز واقعہ گوئی، بیانِ واردات یا حکایت سرائی کو بھی دخل ہے، لیکن بعد کا غالب مکالماتی رجحان بندہ بہ خدا، بندہ بہ پیغمبر، بندہ بہ فرشتگان اور شاعر بہ بنی نوع انساں، شاعر بہ ملت اور شاعر بہ جوانانِ قوم سے، عبارت ہے۔ نیز انسان بہ اشیا یا اشیا بہ اشیا یا شاعر بہ بزرگانِ دین یا شاعر بہ ائمہ فن کے مکالماتی سلسلے بھی دائرہ در دائرہ پھیلے ہیں، جن میں شاعر نے حیات و کائنات اور عشق و خودی اور فقر و مستی کے اسرار و رموز کے جہانِ معنی آباد کر دیے ہیں، جس سے فعلیت کے امکانات کو بروے کار آنے کا موقع مل گیا ہے۔ یہ فعلیت، تخاطب اور مکالمے کے زیادہ استعمال کی وجہ سے جہاں جہاں توضیح و تشریح کی حدوں تک پہنچ گئی ہے، شعر کا درجہ متاثر ہوا ہے، ورنہ جہاں جہاں اسے فنکارانہ طور پر برتا گیا ہے، حسن و کشش، کیف و سرمستی، نیز تازہ کاری اور معنی آفرینی کا حق ادا کرنے میں مدد ملی ہے۔ فعل کا استعمال اقبال کے یہاں غیر رسمی NON-CONVENTIONAL نہیں ہے، اور اگرچہ نئی گرامر خلق کرنے کی کوشش نہیں ملتی، لیکن یہ بات اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے کہ اقبال نے معنیاتی وسعتوں کی پیمائش میں فعلیت کے گوناگوں امکانات سے کام لیا، اور لہجے کی حجازیت اور عجمیت کے باوصف اسی فعلیت نے اردو سے ان کے تہہ در تہہ تخلیقی رشتے کو استوار رکھنے میں مدد دی۔

O

گوپی چند نارنگ

فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام

(۱)

شاعری کی اہمیت و عظمت کا اصل فیصلہ وقت کرتا ہے۔ میر و غالب اپنے عہد میں ناقدریِ زمانہ کی برابر شکایت کرتے رہے، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ اُن کی عظمتوں کا نقش روشن ہوتا گیا۔ اس معنی میں وقت یا زمانہ کوئی مجرد تصور نہیں، بلکہ کسی بھی معاشرے میں کسی شعری روایت سے فیض یاب ہونے والے صاحب الرائے حضرات کی پسند و ناپسند کا حاصل ضرب ہے۔ اس کے ذریعے بازیافت، تحسین و تفہیم اور تعیین قدر کا سلسلہ بھی جاری رہتا ہے، اس نظر سے دیکھیے تو بیسویں صدی میں اقبال کے بعد فیض واحد شخصیت ہیں جن کی اہمیت کا بالعموم اعتراف کیا گیا ہے۔ ان کے معاصرین میں دوسری اہم شخصیتیں بھی ہیں، لیکن ان میں سے کسی کو وہ مقبولیت اور ہردلعزیزی نصیب نہیں ہوئی جو فیض کے حصے میں آئی۔ اگرچہ مقبولیت ہی اہمیت کا واحد معیار نہیں۔ لطفِ سخن اور قبولِ عام کو خداداد کہا گیا ہے، مگر اس میں بڑا ہاتھ شاعر کے جوہر ذاتی کا ہوتا ہے۔ فیض کی شاعری نے اپنی حیثیت کو آہستہ آہستہ منوایا۔ نقشِ فریادی کے بعد دوسرا مجموعہ دستِ صبا اگرچہ ایک جست کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن اس کے وجوہ محض سوانحی یا تاریخی نہیں، تخلیقی بھی تھے۔ تاہم اس زمانے کے تنقیدی مضامین میں فیض کا نام بارھویں پندرھویں نمبر پر لیا جاتا تھا۔ پھر ایک زمانہ ایسا بھی آیا جب فیض کے شعری ابہام اور غنائی لہجے کو ہدفِ ملامت بنایا گیا، اور کھل کر اعتراض کیے گئے لیکن اس کے باوجود فیض کی اہمیت روز بروز بڑھتی گئی، اور رفتہ رفتہ یہ آواز پوری اردو شاعری پر چھا گئی۔ دوسروں کے چراغ یا تو ماند پڑ گئے یا بجھ گئے اور فیض کی آواز اپنے عہد کی آواز تسلیم کی جانے لگی۔

اب وہی حرفِ جنوں سب کی زباں ٹھہری ہے
جو بھی چل نکلی ہے وہ بات کہاں ٹھہری ہے
دستِ صیّاد بھی عاجز ہے کفِ گلچیں بھی
بوئے گل ٹھہری، نہ بلبل کی زباں ٹھہری ہے
ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیض گلشن میں وہی طرزِ بیاں ٹھہری ہے

تخلیق کا راستہ جس طرح پر پیچ اور پر اسرار ہے، اسی طرح تنقید میں بھی شعری اہمیت کی گرہیں کھولنا نہایت دشوار اور وقت طلب ہے۔ ہر بڑی شاعری دراصل اپنا پیمانہ خود ہوتی ہے۔ بڑا شاعر یا تو کسی روایت کا خاتم ہوتا ہے یا کسی طرزِ نو کا موجد ہوتا ہے۔ وہ بہر حال باغی ہوتا ہے۔ فرسودہ روایت پر کاری ضرب لگاتا ہے، اظہار کے لیے نئے پیمانے تراشتا ہے، اور نئی شعری گرامر خلق کرتا ہے۔ وہ یا تو اپنے زمانے سے آگے ہوتا ہے یا اپنے عہد کے درد و داغ و سوز و ساز و جستجو و آرزو کی ایسی ترجمانی کرتا ہے کہ اپنے وقت کی آواز بن جاتا ہے۔ فیض کا کارنامہ کیا ہے؟ فیض کی شاعری کو اس تناظر میں دیکھیں تو کئی سوال پیدا ہوتے ہیں۔ کیا وہ باغی شاعر تھے؟ شاید نہیں۔ کیا وہ اپنے وقت سے آگے تھے؟ اس کا جواب بھی اثبات میں نہیں ملے گا۔ ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہو چکی تھی۔ خود فیض نے کئی جگہ کہا ہے کہ انھیں اس راہ پر ڈاکٹر رشید جہاں نے لگایا۔ جہاں تک ڈکشن کا تعلق ہے، فیض کا ڈکشن غالب اور اقبال کے ڈکشن کی توسیع ہے۔ فیض کی تمام لفظیات فارسی اور کلاسیکی شعری روایت کی لفظیات سے مستعار ہے، یا پھر اس کا یک حصہ ایسا ہے جو تمام ترقی پسند شاعروں کے تصرف میں رہا ہے جس میں فیض کی اپنی کوئی انفرادیت نہیں۔ یہ سب باتیں جتنی صحیح ہیں، اتنا ہی یہ بھی صحیح ہے کہ فیض کی شاعری میں کچھ ایسی نرمی اور دل آویزی، کچھ ایسی کشش اور جاذبیت، کچھ ایسا لطف و اثر، کچھ ایسی دردمندی اور دل آسائی اور کچھ ایسی قوتِ شفا ہے، جو ان کے معاصرین میں کسی کے حصے میں نہیں آئی۔ آخر اس کا راز کیا ہے؟ سماجی سیاسی احساس، سامراج دشمنی، عوام کے دکھ درد کی ترجمانی، سرمایہ داری کے خلاف نبرد آزمائی، جبر و استبداد، استحصال اور ظلم و بے انصافی کے خلاف احتجاج، امنِ عالم، بہتر معاشرے کی آرزومندی، یہ سب ایسے موضوعات ہیں جن پر کسی کا اجارہ نہیں۔ یہ عالمی موضوعات ہیں

اور سرمایہ داری اور نو آبادیت کے خلاف دنیا بھر کی عوامی تحریکوں میں ان کا ذکر عام ہے۔
اردو ہی میں دیکھیے تو سب ترقی پسند شعرا کے یہاں یہ موضوعات قدر مشترک کے طور پر ملیں گے فیض کا نظریۂ حیات اور ان کی فکر وہی ہے جو دوسرے ترقی پسند شعرا کی ہے، یعنی اُن کے موضوعات و دوسرے ترقی پسند شعرا کے موضوعات سے الگ نہیں، تو پھر فیض کی انفرادیت اور اہمیت کس بات میں ہے؟ یعنی فکری یا موضوعاتی سطح پر اگر ان میں کوئی ایسی خاص بات نہیں، جو ان کو دوسروں سے ممیز اور ممتاز کر سکے تو پھر وہ شعری طور پر دوسروں سے الگ اور ان سے ممتاز کیوں کر ہوئے، اس سوال کے جواب کی ایک صورت یہ ہے کہ شاعری میں نظریاتی یا فکری یکسانیت دراصل شعری یکسانیت نہیں ہوتی۔ اس لیے کہ فکری یکسانیت اور تخلیقی یا معنیاتی یکسانیت میں فرق ہے۔ کسی بھی شاعر کا معنیاتی نظام کوئی مجرد وجود نہیں رکھتا۔ یہ اپنے اظہار کے لیے زبان کا محتاج ہوتا ہے۔ ہر بڑا شاعر اس معنی میں نئی زبان خلق کرتا ہے، کہ خواہ وہ نئے لفظ بڑی تعداد میں ایجاد نہ کرے، اور تمام اظہاری سانچے کلاسیکی روایت سے مستعار لے تاہم اگر وہ ان کو ایک نئی لذت اور کیفیت سے سرشار کر دیتا ہے، یا دوسرے لفظوں میں وہ ان میں نئی معنیاتی شان پیدا کر دیتا ہے تو اس کا اسلوبیاتی امتیاز ثابت ہے۔ چنانچہ اسلوبیاتی امتیاز ثابت ہے تو معنیاتی امتیاز بھی لازم ہے کیونکہ اسلوب، مجرد ہیئت نہیں۔ جو حضرات ایسا سمجھتے ہیں، وہ اسلوبیاتی خصائص معنیاتی خصائص کے مظہر ہیں ان سے الگ نہیں۔ پس اگر شعری اظہارات الگ ہیں تو معنیاتی نظام بھی دوسروں سے الگ ہو سکتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ فیض احمد فیض نے اردو شاعری میں نئے الفاظ کا اضافہ نہیں کیا، تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ انھوں نے نئے اظہاری پیرایے وضع کیے، اور سینکڑوں ہزاروں لفظوں، ترکیبوں، اور اظہاری سانچوں کو ان کے صدیوں پرانے مفاہیم سے ہٹا کر بالکل نئے معنیاتی نظام کے لیے برتا اور یہ اظہاری پیرایے اور اُن سے پیدا ہونے والا معنیاتی نظام بڑی حد تک فیض کا اپنا ہے۔ اگر اس بات کو ثابت کر سکتے ہیں تو فیض کی انفرادیت اور اہمیت خود بخود ثابت ہو جاتی ہے۔

یہ سامنے کی بات ہے کہ فیض نے کلاسیکی شعری روایت کے سرچشمۂ فیضان سے پورا پورا استفادہ کیا۔ اُن کی لفظیات کلاسیکی روایت کی لفظیات ہے، لیکن اپنی تخلیقیت کے جادوئی لمس سے وہ کس طرح نئے معنی کی تخلیق کرتے ہیں یہ دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ

تنقید جو صرف نظریے یا موضوع پر انحصار کرتی ہے، اور فنی استعداد، تازہ کارانہ احساس، اور اظہاری کمالات پر نظر نہیں رکھتی، فیض کے لطفِ سخن کے رازوں کو نہیں پا سکتی۔ آیئے اس بات کی وضاحت کے لیے زنداں نامہ کی ایک اچھی نظم ''ملاقات'' پر نظر ڈالیں:

یہ رات اُس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں
میں لاکھ مشعل بکف ستاروں
کے کارواں، گھر کے کھو گئے ہیں
ہزار مہتاب، اس کے سائے
میں اپنا سب نور، رو گئے ہیں
یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے

اس نظم کی بنیاد جیسا کہ ظاہر ہوتا ہے رات اور صبح کے تصورات پر ہے۔ رات، درد وغم یا ظلم و بے انصافی کا استعارہ ہے اور صبح کا روشن افق فتحمندی کی نشانی ہے۔ تاریکی اور روشنی کا یہ تلازمہ اور اس کا سماجی سیاسی مفہوم فکری اعتبار سے کوئی انوکھی بات نہیں۔ رات اور صبح کا سماجی سیاسی تصور دنیا بھر کی شاعری میں ملتا ہے اور معنیاتی اعتبار سے غیر معمولی نہیں۔ لیکن شاید ہی کسی کو اس بات سے انکار ہو کہ فیض کی نظم معمولی نہیں ہے۔ یہ لطف و اثر کا مرقع ہے۔ اگرچہ ان علائم میں جن پر اس نظم کی بنیاد ہے کوئی ندرت نہیں، لیکن نظم کے اظہاری پیرایے اور معنیاتی نظام میں ندرت ہے۔ ظاہر ہے اس ندرت تک ہماری رسائی اُن اظہاری پیرایوں ہی کے ذریعے ہو سکتی ہے جو شاعر نے استعمال کیے ہیں۔ شاعر نے ''رات' کو'' درد کا شجر'' کہا ہے جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے۔ عظیم تر اس لیے کہ اس کی شاخوں میں لاکھوں مشعل بکف ستاروں کے کارواں، گھر کے کھو گئے ہیں۔ نیز ہزاروں مہتاب اس کے سائے میں اپنا سب نور رو گئے ہیں۔ رات، درد اور شجر پرانے لفظ ہیں لیکن رات کو درد کا شجر کہنا نادر پیرایۂ اظہار ہے۔ چنانچہ رات کا شجر، ستاروں کے کارواں، اور مہتاب سے مل کر جو امیجری مرتب ہوتی ہے، وہ حد درجہ پر تاثیر ہے۔ نیز ستاروں کے کاروانوں کا کھو جانا

مہتابوں کا اپنا نور رو جانا استعاراتی پیرایۂ اظہار ہے، جو درد کی کیفیت کو راسخ کر دیتا ہے۔ درد کو مجھ سے تجھ سے عظیم تر کہنا ذاتی نوعیت کا تجربہ نہیں بلکہ اس کا تعلق پوری انسانیت سے ہے۔ دوسرے بند میں فیض نظم کو معنیاتی موڑ دیتے ہیں:

مگر اسی رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتے
گرے ہیں، اور تیرے گیسوؤں میں
اُلجھ کے گلنار ہو گئے ہیں
اسی کی شبنم سی خامشی کے
یہ چند قطرے تری جبیں پر
برس کے، ہیرے پرو گئے ہیں

بہت سیہ ہے یہ رات لیکن
اسی سیاہی میں رونما ہے
وہ نہرِ خوں جو مری صدا ہے
اسی کے سائے میں نور گر ہے
وہ موجِ زر جو تری نظر ہے

لمحوں کو زرد پتے کہنا واضح طور پر مغربی شاعری کا اثر ہے جو فیض کی امیجری میں جگہ جگہ دکھائی دیتا ہے، لیکن گیسو، گلنار، شبنم، قطرے، جبیں، ہیرے سب کے سب اردو کی کلاسیکی روایت سے ماخوذ ہیں۔ ملاحظہ فرمایئے، پہلے بند کی امیجری کو دوسرے بند کی امیجری سے آمیز کر کے فیض نے جس معنیاتی فضا کی تخلیق کی ہے، کیا وہ ذہن کو نئی جمالیاتی کیفیت سے سرشار نہیں کرتی؟ فیض کے کمالِ فن کا ایک سامنے کا پہلو یہ ہے کہ وہ انقلابی فکر کو جمالیاتی احساس سے اور جمالیاتی احساس کو انقلابی فکر سے الگ نہیں ہونے دیتے۔ بلکہ اپنے تخلیقی لمس سے دونوں کو آمیز کر کے ایک ایسی شعری لذت اور کیفیت کو خلق کرتے ہیں جو مخصوص جمالیاتی شان رکھتی ہے، اور جس کی نظیر عہدِ حاضر کی اردو شاعری میں نہیں ملتی۔

نظم کے دوسرے حصے میں بھی جمالیاتی کیفیت جاری رہتی ہے۔ درد کی رات

بہت سیہ ہے، لیکن محبوب کی نظر جس کو موجِ زر کہا ہے، اسی کے سائے میں نور گر ہے۔ کوئی دوسرا شاعر ہوتا تو رات کے بعد صبح کے تصور کو سطحی رجائیت میں بدل کے رکھ دیتا۔ نظم کے پورے معنیاتی نظام اور ہر ہر مصرعے سے فیض کی ذہنی سطح اپنے عہد کے دوسرے شعرا سے الگ نظر آتی ہے۔ آخری حصے میں شاعر، سحر کے عام روحانی تصور کا رد کرتا ہے کہ الم نصیبوں، جگر فگاروں کی صبح افلاک پر نہیں ہوتی، بلکہ

جہاں پہ ہم تم کھڑے ہیں دونوں
سحر کا روشن افق یہیں ہے
یہیں پہ غم کے شرار کھل کر
شفق کا گلزار بن گئے ہیں

فیض کا انفراد نظم اور غزل دونوں میں ثابت ہے۔ نظم کے بعد اب ایک نظم نما غزل ''طوق و دار کا موسم'' سے یہ اشعار دیکھیے:

روش روش ہے وہی انتظار کا موسم
نہیں ہے کوئی بھی موسم بہار کا موسم

یہ دل کے داغ تو دُکھتے تھے یوں بھی پر کم کم
کچھ اب کے اور ہے ہجرانِ یار کا موسم

یہی جنوں کا، یہی طوق و دار کا موسم
یہی ہے جبر، یہی اختیار کا موسم

قفس ہے بس میں تمہارے تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم
صبا کی مست خرامی تہِ کمند نہیں
اسیرِ دام نہیں ہے بہار کا موسم

بلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے
فروغِ گلشن و صوتِ ہزار کا موسم

انتظار کی کیفیت فیض کی بنیادی تخلیقی کیفیات میں سے ایک ہے جس کا ذکر آگے آئے گا، یہاں صرف بعض کلیدی الفاظ کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے۔ روش، بہار، موسم، دل کے داغ، ہجرانِ یار، جبر واختیار، جنوں، طوق و دار، قفس، چمن، آتشِ گل، فروغِ گلشن، صوتِ ہزار، صبا کی مست خرامی، یہ سب کے سب الفاظ، تراکیب اور تصورات، غزلیہ شاعری کی یاد دلاتے ہیں۔ لیکن یہاں انتظار کا موسم، یا بہار کا موسم، رومانی شاعری سے ہٹ کر، ایک الگ سماجی سیاسی معنیاتی نظام رکھتے ہیں۔ طوق و دار کی رعایت سے اب جنوں، حب الوطنی، سامراج دشمنی یا عوام دوستی کی ترجمانی کرتا ہے۔ جبر و اختیار کے معنی کی بھی تقلیب ہوگئی ہے۔ اب قفس قید کی کوٹھری یا زنداں ہے۔ یہی وطنی قومی احساس، فروغِ گلشن صبا کی مست خرامی اور چمن میں آتشِ گل کے نکھار کی معنیاتی شیرازہ بندی کرتا ہے۔ واضح سماجی سیاسی مفاہیم کے لیے ان اسلوبیاتی سانچوں کے استعمال پر اب تقریباً چار دہائیاں گزر چکی ہیں، اور ان کا معنیاتی نظام، سامنے کی بات معلوم ہوتا ہے، لیکن اس کا تصور کیا جا سکتا ہے کہ اس معنیات کی تشکیل کے اس سفر میں اردو شاعری نے خاصا زمانہ صرف کیا ہے، اور بعض لوگوں نے تو عمریں کھپائی ہیں۔ دستِ صبا ہی سے یہ قطعہ ملاحظہ ہو:

ہمارے دم سے ہے کوئے جنوں میں اب بھی خجل
عبائے شیخ و قبائے امیر و تاجِ شہی
ہمیں سے سُنتِ منصور و قیس زندہ ہے
ہمیں سے باقی ہے گل دامنی و کج کلہی

صاف ظاہر ہے کہ کلاسیکی روایت کے بنیادی علائم ایک نیا معنیاتی چولا بدل رہے ہیں، عبائے شیخ قبائے امیر و تاج شہی، اب مخصوص لغوی معنی میں استعمال نہیں ہوئے، بلکہ اپنے ایمائی رشتوں کی بدولت استحصالی قوتوں کے استعارے بن کر آئے ہیں۔ یہی معاملہ گل دامنی و کج کلہی کا ہے۔ سنتِ منصور و قیس بھی اہل جنوں سے اسی لیے زندہ ہے کہ موجودہ دور میں حق گوئی و ایثار و قربانی کے تقاضوں کو پورا کرنے کا تقاضا اہلِ جنوں ہی سے کیا جا سکتا ہے۔

(۲)

راقم الحروف نے چند برس پہلے فیض کی شاعری کے بارے میں اپنے مضمون

TRADITION & INNOVATION IN URDU POETRY:
FIRAQ GORAKHPURI & FAIZ AHMAD FAIZ
(IN POETRY & RENAISSANCE, MADRAS 1947)

میں جو کچھ لکھا تھا اس میں فیض کی شاعری کے معنیاتی نظام کی ساختیاتی بنیادوں پر بھی غور کیا تھا۔ یہ مضمون چونکہ انگریزی میں تھا اور بالعموم اردو والوں کی نظر سے نہیں گزرا، اس لیے اس امر کی وضاحت نامناسب معلوم نہیں ہوتی کہ اس میں میرا بنیادی معروضہ یہ تھا کہ ساختیاتی اعتبار سے اردو کی شعری روایت میں اظہاری پیرایوں کی ایک یا دو سطحیں نہیں، بلکہ تین خاص سطحیں ملتی ہیں۔ کلاسیکی غزل کی لفظیات جس کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ دراصل وجود میں آئی تھی، جسم و جمال کے تذکرے اور عشق و عاشقی کے مضامین کے لیے۔ لیکن چند صدیوں کے ارتقائی عمل میں اس لفظیات میں ایک نئی روحانی، متصوفانہ سطح کا اضافہ ہوا اور مزید تہ داری پیدا ہوگئی۔ فارسی اور اردو غزل کی مثال آزادخیالی، وسیع المشربی، کٹر پن کی مخالفت، اور انسانی دوستی کے تصورات کی آبیاری میں، اس روحانی متصوفانہ معنیاتی سطح کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے۔ یعنی عشق و سرمستی ورندی و رسوائی شیخ و شراب، گل و بلبل، شمع و پروانہ اور ایسے سینکڑوں اظہارات مابعد الطبیعاتی ماورائی معنی میں استعمال ہونے لگے۔ ان دو سطحوں کے ساتھ ساتھ تیسری سطح کا اضافہ اُس وقت ہوا جب اردو شاعری سیاسی وقومی شعور کی بیداری کے دَور میں داخل ہونے لگی۔ کلاسیکی شعری لفظیات کی اس تیسری سطح کو سماجی سیاسی احساس کی سطح کہا جاسکتا ہے۔ یوں تو اردو میں اس کا پہلا بھرپور اظہار، راجہ رام نرائن موزوں کے اُس شعر میں ملتا ہے جو سراج الدولہ کے قتل پر کہا گیا تھا، لیکن میر و سودا، مصحفی و جرأت، غالب و مومن، تمام کلاسیکی شعرا کے یہاں غزل کے پیرایے میں اسی نوع کے اظہار کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ خواجہ منظور حسین نے تو غزل کی اس معنیاتی جہت پر پوری کتاب اردو غزل کا خارجی روپ بہروپ لکھ دی ہے۔ بہر حال بیسویں صدی میں حسرت، جوہر، اقبال، جگر، فراق اور بعد میں ترقی پسند شعرا کے یہاں سیاسی سماجی احساس کی یہ سطح عام طور پر ملنے لگتی ہے۔ اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ عاشقانہ شاعری کی بنیاد معنیاتی

تثلیث پر ہے، یعنی عاشق معشوق اور رقیب دو عناصر میں باہمی ربط اور تیسرے عنصر سے تضاد کا رشتہ جو تخلیقی اظہار میں تناؤ پیدا کرتا ہے اور جان ڈالتا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اس تثلیث کا معنیاتی تفاعل شعری روایت کے ساختیاتی نظام کی تینوں سطحوں پر ملتا ہے، یعنی عاشقانہ سطح پر، متصوفانہ سطح پر، اور سماجی سیاسی سطح پر بھی ___ اس تہہ در تہہ معنیاتی نظام کے بنیادی ساختیے، راقم الحروف کے نزدیک اٹھارہ ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فیض کی شاعری کے تناظر میں عاشقانہ اور متصوفانہ یعنی پہلے دو معنیاتی نظام کے سیاسی سماجی یعنی تیسرے معنیاتی نظام میں منقلب ہونے کے ارتقائی عمل کو دکھانے کے لیے ان ساختیوں کا ذکر نا گزیر ہے۔ یہ چھ بنیادی سٹ جن میں سے ہر ایک تثلیث کی شان رکھتا ہے، نیچے سماجی سیاسی توسیعی معنی قوسین میں درج کیے گئے ہیں۔ یہ محض اشاراتی ہیں، تمام معنیاتی ابعاد انھیں سے پیدا ہوتے ہیں۔ ان میں سے ہر افقی سطر ایک سٹ ہے۔ یعنی ہر معنی پورے معنیاتی نظم میں اپنے وجود کے مفہوم کے لیے دوسرے تمام معنیاتی عناصر سے اپنے تضاد اور ربط کے رشتے کا محتاج ہے۔ اور بالذات یعنی محض اپنے طور پر کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اردو میں ساختیے STRUCTURE کے معنی بالعموم غلط لیے جاتے ہیں۔ واضح رہے کہ اسٹرکچر STRUCT- URE کا ظاہری ساخت یا ہئیت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ کیونکہ کم لوگوں کو یہ فرق معلوم ہے اس لیے اس مختصر وضاحت کی ضرورت ہے کہ ساختیات اسٹرکچرل ازم STRUCTURALISM کی وہ شاخ ہے جو تخلیقی اظہار کی اوپری سطح یعنی محض زبان یا ہئیت سے نہیں، بلکہ اس کی داخلی سطح یعنی معنیاتی نظام سے بحث کرتی ہے۔ معنیاتی نظام انتہائی مبہم اور گرفت میں نہ آنے والی چیز ہے۔ بحث و مباحثہ کی سہولت کے لیے اسے چند الفاظ میں مقید تو کیا جا سکتا ہے لیکن تمام معنیاتی کیفیات کا احاطہ نہیں کیا جا سکتا۔ اس بحث میں الفاظ کو محض اشاریہ سمجھنا چاہیے اس کلی معنیاتی نظام کا جو ان گنت استعاراتی اور ایمائی رشتوں سے عبارت ہے، اور لامحدود امکانات رکھتا ہے، جنھیں تخلیقی طور پر محسوس تو کیا جا سکتا ہے، لیکن منطقی طور پر دو اور دو چار کی زبان میں بیان نہیں کیا جا سکتا ___ فیض کے معنیاتی نظام کے بنیادی ساختیے درج ذیل ہیں۔ بعض حضرات یہ سن کر چیں بہ جبیں ہوں گے مگر یہ حقیقت ہے کہ فیض کی شاعری کا کوئی مفہوم یا معنی کی کوئی پرت ان اٹھارہ ساختیوں سے باہر نہیں ہے۔ پورے معنیاتی نظام کے ساختیوں کو ان چھ سطروں میں سمیٹا جا سکتا ہے۔ البتہ ان کے

شاعرانہ اظہار کی ان گنت شکلیں اور پیرایے ہیں۔ ساختیہ کی بنیادی پہچان یہ ہے کہ کوئی ساختیہ بالذات کوئی معنی نہیں رکھتا۔ معنی کا تصور تضاد سے پیدا ہوتا ہے۔ تضاد نہ ہو تو مختلف معنی قائم ہی نہیں ہو سکتے لیکن یہ تضاد بھی مجرد یا بالذات نہیں کیونکہ یہ زبان کے کلی نظام (یہاں پر شاعری کے کلی نظام) کے تحت رونما ہوتا ہے۔ اس نظام میں ہر عنصر دوسرے عنصر سے متضاد ہے اس لیے مختلف ہے، تاہم چونکہ ایک نظام کے تحت ہے اس لیے ربط کا رشتہ بھی رکھتا ہے۔ گویا معنیاتی امکاناتی امکانات ایک کلی نظام کے تحت ربط و تضاد کے باہمی رشتوں کی عمل آوری سے پیدا ہوتے ہیں یعنی کوئی لفظ بالذات طور پر بامعنی نہیں ہے، چنانچہ کسی لفظ کی مجرد تعریف ممکن نہیں۔ ذیل میں ہر سطر کو اسی نظر سے دیکھنا چاہیے۔ ان میں جو نئے نئے معنیاتی امکانات پیدا ہوتے ہیں وہ شاعر کے ذہن کی خلاقی کا کارنامہ ہیں۔

۱۔ عاشق (مجاہد/ انقلابی)	معشوق (وطن/ عوام)	رقیب (سامراج/ سرمایہ داری)
۲۔ عشق (انقلابی ولولہ/ جذبۂ حریت)	وصل (انقلاب/ آزادی/ حریت/ سماجی تبدیلی)	ہجر، فراق (جبر/ ظلم/ استحصال کی حالت/ یا انقلاب سے دوری)
۳۔ رند (مجاہد/ انقلابی/ باغی)	شراب، میخانہ، پیالہ، ساقی (سماجی اور سیاسی بیداری کے ذرائع)	محتسب، شیخ (سامراجی نظام/ سرمایہ دارانہ ریاست/ عوام دشمن حکومت رجعت پسندانہ نظام/ ظلمت پسند یا زوال آمادہ ذہنیت)

۴۔جنون (سماجی انصاف/ انقلاب کی خواہش/ تڑپ)۔	**حُسن، حق** (سماجی انصاف/ انقلاب/ سماجی سچائی)	**عقل** (مصلحت کوشی، منفعت اندیشی/ جابر نظام، دفتر شاہی، یا عسکری نظام سے سمجھوتہ بازی)
۵۔مجاہد (مجاہد آزادی/ انقلابی)	**زنداں، دارورسن** (سیاسی قید/ پھانسی/ جان کی قربانی)	**حاکم** (سامراج/ سرمایہ داری /تاناشاہی/عسکری نظام)
۶۔بُلبل، عندلیب جذبۂ قومیت، حریت سے سرشار / انقلابی)	**گُل** (سیاسی آدرش/ نصب العین)	**گلچیں، قفس** (سیاسی نصب العین کے حصول میں رکاوٹ/ یا رکاوٹ ڈالنے والے عوامل)

اوپر جلی حروف میں جو الفاظ درج کیے گئے ہیں، اردو کی عشقیہ شاعری کے صدیوں پرانے الفاظ ہیں۔ نیچے قوسین میں سماجی سیاسی مفاہیم کے امکانات کے اشاریے درج کر دیے گئے ہیں۔ عہدِ وسطیٰ میں حکیمانہ اور متصوفانہ شاعری میں بھی انھیں علائم سے مدد لی گئی ہے اور مذہبی اجارہ داری، ریاکاری اور منافقت کے خلاف بھی انھیں الفاظ کے ذریعہ باغیانہ آواز اٹھائی گئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ صدیوں کے چلن سے یہ الفاظ بڑی حد تک فرسودہ ہو چکے ہیں اور ان کی حیثیت بالعموم کلیشے کی ہے، تاہم ان میں زیرِ سطح معنیات کا ایک زبردست نظام پوشیدہ ہے۔ تبھی تو موجودہ دور میں بھی قومی وسیاسی بیداری کے ساتھ ابھرنے والے نئے انقلابی مفاہیم بھی انھیں علائم کے ذریعے ادا کیے گئے۔ جہاں تک ان علائم کے استعمال محض کا تعلق ہے، یہ فیض احمد فیض اور اس دور کے متعدد ترقی پسند اور دیگر شعرا میں قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن فیض نے انھیں کو برتتے ہوئے انفرادی شان کس طرح

پیدا کی، اور معنی آفرینی اور حسن کاری کا حق کس طرح ادا کیا، اس کی طرف کچھ اشارہ شروع میں کیا گیا، مزید تفصیل آگے آتی ہے۔

(۳)

فیض کی شاعری کے معنیاتی ساختیوں پر نظر ڈال لینے کے بعد یعنی جان لینے کے بعد کہ معنیاتی طور پر کون سے عناصر کلیدی ہیں، وہ کن دوسرے عناصر سے منسلک ہیں، اور کن عناصر سے برسرِ پیکار ہو کر نئے نئے معنی کی تخلیق کرتے ہیں، یا نئی نئی جمالیاتی جہات کو راہ دیتے ہیں، آیئے اب دیکھیں کہ فیض کی دنیائے شعر کی اصل کیفیات کیا ہیں، یعنی وہ جمالیاتی فضا اور وہ بنیادی کیفیت جو خاص فیض کی اپنی ہے، اور کسی دوسرے شاعر کے یہاں اس کی پرچھائیں بھی نہیں ملتی۔ وہ ان ساختیوں کے ذریعے کیا رنگ پیدا کرتی ہے۔
نقش فریادی میں ''سرودِ شبانہ'' کے عنوان سے دو نظمیں ملتی ہیں۔ ان میں سے دوسری نظم کا شمار فیض کی بہترین نظموں میں کیا جا سکتا ہے:

نیم شب، چاند، خود فراموشی
محفلِ ہست و بود ویراں ہے
پیکرِ التجا ہے خاموشی
بزمِ انجم فسردہ ساماں ہے
آبشارِ سکوت جاری ہے
چار سو بے خودی سی طاری ہے
زندگی جزوِ خواب ہے گویا
ساری دنیا سراب ہے گویا
سو رہی ہے گھنے درختوں پر
چاندنی کی تھکی ہوئی آواز
کہکشاں نیم وا نگاہوں سے
کہہ رہی ہے حدیثِ شوقِ نیاز
سازِ دل کی خموش تاروں سے

چھن رہا ہے خمارِ کیف آگیں
آرزو، خواب، تیرا روئے حسیں

نظم میں رات کے پس منظر میں انتہائی موضوعی ذہنی کیفیت کا بیان ہے۔ پوری نظم امیجری کا شاہ کار ہے۔ یہ امیجری بھی شب اور نیم شب کی موضوعی کیفیتوں سے جڑی ہوئی ہے۔ نیم شب، چاند، بزمِ انجم، آبشارِ سکوت، چاندنی کی تھکی ہوئی آواز کا گھنے درختوں پر سونا، کہکشاں کا نیم وانگاہوں سے حدیثِ شوق نیاز کہنا، سازِ دل کے خموش تاروں سے خمارِ کیف آگیں کا چھننا، اور روئے حسین کی آرزو کا سلسلۂ جاریہ۔ یہ ہے وہ امیجری جو پوری نظم کو لطف واثر کی ایسی سطح عطا کرتی ہے جو اعلیٰ شاعری کی پہلی شرط ہے۔ ظاہر ہے کہ فیض کے جمالیاتی احساس کو شب اور نیم شب کے احساسات اور ان سے جڑی ہوئی کیفیات سے ایک خاص مناسبت ہے۔ اس سے پہلے جو نظم ''ملاقات'' پیش کی گئی تھی اس میں رات کی امیجری سیاسی سماجی ابعاد بھی رکھتی تھی۔ ''سرود شبانہ'' خالص شخصی موضوعی نظم ہے، تاہم پہلی نظم کی طرح یہ بھی اعلیٰ درجے کی نظم ہے۔ ظاہر ہے کہ فیض کے یہاں سماجی سیاسی احساس کی شاعری بھی ہے اور شخصی اظہار کی بھی، لیکن یہاں اس کے ذکر سے یہ بتانا مقصد ہے کہ فیض کے یہاں سماجی سیاسی اظہار دراصل گہرے جمالیاتی احساس سے جڑا ہوا ہے۔ جملۂ معترضہ کے طور پر یہ بھی دیکھتے چلیے کہ امیجری میں دو طرح کے عناصر بالمقابل ہیں۔ مرئی اور غیر مرئی نیم شب اور چاند مرئی ہیں خود فراموشی اور محفلِ ہست و بود کا ویران ہونا غیر مرئی ــــــ بزم انجم مرئی ہے، اور خاموشی کا پیکرِ التجا ہونا غیر مرئی۔ اسی طرح آبشارِ سکوت مرئی ہے اور چار سو بیخودی سی طاری ہے، غیر مرئی۔ یہ سلسلہ نظم کے آخر تک چلا گیا ہے، زندگی اور سراب کے مقابلے میں چاندنی کی تھکی ہوئی آواز، یا کہکشاں کے مقابلے میں حدیثِ شوق نیاز یا سازِ دل کے مقابلے میں خمارِ کیف آگیں ــــــ امیجری کی یہ بافت اگرچہ بڑی حد تک غیر شعوری ہے، لیکن جمالیاتی احساس سے خود بخود ایک ڈیزائن بنتا چلا گیا ہے۔ آخری مصرعے سے اس کی مزید توثیق ہو جاتی ہے، یعنی آرزو اور خواب غیر مرئی ہیں اور محبوب کا روئے حسین مرئی ہے۔ ہو سکتا ہے بعض حضرات اس نظم کی تعریف میں کہنا چاہیں کہ شاعر فطرت سے ہم کلام ہے یا اس میں روحِ کائنات بول رہی ہے وغیرہ وغیرہ،

لیکن حقیقتاً یہ منظر یہ شاعری نہیں۔ اس کو یوں دیکھنا چاہیے کہ اس میں ایک شدید جمالیاتی کیفیت کا اظہار ہوا ہے، جو فیض کے رومانی ذہن کو سمجھنے کے لیے کلید کا درجہ رکھتی ہے۔ اس نوع کی شدید حسن کارانہ امیجری فیض کی شاعری کا امتیازی نشان ہے۔ فیض کی شاعری میں شام، رات، شب نیم شب، چاندنی، روئے حسیں، محض پیکر نہیں ہیں، یہ شدید نوعیت کے تخلیقی محرکات ہیں جو ایک خاص جمالیاتی فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔ گھنے درختوں پر چاندی کی تھکی ہوئی آواز سو رہی ہے، کہکشاں نیم وا نگاہوں سے حدیثِ شوقِ نیاز سنا رہی ہے، ساز دل کے خموش تاروں سے خمار کیف آگیں چھن رہا ہے، اور روئے حسین کی آرزو اس پوری کیفیت کا منتہا ہے۔

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ یہ بنیادی جمالیاتی کیفیت شروع میں تو نمایاں ہے، نقشِ فریادی کے بعد جب انقلابیت کا اثر بڑھنے لگا تو جمالیاتی کیفیت دب گئی۔ یہ صحیح نہیں۔ میرے نزدیک اس کا سلسلہ نقشِ فریادی، دستِ صبا اور زنداں نامہ سے ہوتا ہوا آخری مجموعوں تک چلا گیا ہے۔ ذیل مثالوں سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔

نقشِ فریادی

گل ہوئی جاتی ہے افسردہ سلگتی ہوئی شام
ڈھل کے نکلے گی ابھی چشمۂ مہتاب سے رات
اور مشتاق نگاہوں کی سُنی جائے گی
اور ان ہاتھوں سے مس ہوں گے یہ ترسے ہوئے ہات

ان کا آنچل ہے، کہ رخسار، کہ پیراہن ہے
کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلمن رنگیں
جانے اس زلف کی موہوم گھنی چھاؤں میں
ٹمٹماتا ہے وہ آویزہ ابھی تک کہ نہیں

آج پھر حسن دلآرا کی وہی دھج ہوگی
وہی خوابیدہ سی آنکھیں، وہی کاجل کی لکیر
رنگِ رخسار پہ ہلکا سا وہ غازے کا غبار
صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تحریر
اپنے افکار کی اشعار کی دنیا ہے یہی
جانِ مضموں ہے یہی، شاہدِ معنی ہے یہی

یہ بھی ہیں، ایسے کئی اور بھی مضموں ہوں گے
لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ
ہائے اس جسم کے کمبخت دل آویز خطوط
آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے

اپنا موضوعِ سخن ان کے سوا اور نہیں
طبعِ شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں

(موضوعِ سخن)

تہہِ نجوم، کہیں چاندنی کے دامن میں
ہجومِ شوق سے اک دل ہے بے قرار ابھی

ضیائے مہہ میں دمکتا ہے رنگِ پیراہن
ادائے عجز سے آنچل اُڑا رہی ہے نسیم
چھلک رہی ہے جوانی ہر اک بن مو سے
رواں ہو برگِ گلِ تر سے جیسے سیلِ شمیم

دراز قد کی لچک سے گداز پیدا ہے
ادائے ناز سے رنگِ نیاز پیدا ہے

اُداس آنکھوں میں خاموش التجائیں ہیں
دلِ حزیں میں کئی جاں بلب دعائیں ہیں

(تہہ نجوم)

آج کی رات سازِ درد نہ چھیڑ...

(آج کی رات)

چاند کا دکھ بھرا فسانۂ نور
شاہراہوں کی خاک میں غلطاں
خواب گاہوں میں نیم تاریکی!
ہلکے ہلکے سروں میں نوحہ کناں

(ایک منظر)

اس سلسلے کی ایک اہم نظم ''تنہائی'' ہے۔ یہ بھی اگرچہ شدید طور پر ذہنی موضوعی نظم ہے، لیکن اس میں بھی ایک ذاتی انفرادی تجربہ ایک وسیع تر انسانی آفاقی کیفیت میں ڈھل جاتا ہے، اور ذہن و روح کو اپنی حزنیہ کیفیت سے شدید طور پر متاثر کرتا ہے:

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں کوئی نہیں
راہرو ہوگا، کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات، بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار
اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں، بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

دلِ زار، راہرو، تارے، خوابیدہ چراغ، رہ گزار، قدموں کے سراغ، یا شمع و مے و مینا و ایاغ، غزل کی شاعری کے پرانے الفاظ ہیں جن میں کوئی تازگی نہیں۔ لیکن دیکھیے کہ فیض کی تخلیقی حس نے ان ہی پرانے الفاظ کی مدد سے کیسی تازہ کارانہ جمالیاتی اور معنیاتی فضا تخلیق کی ہے، اور کلاسیکی روایت کے ان ہی فرسودہ عناصر کو کیسی تازگی اور لطافت سے سرشار کر دیا ہے۔ اس تخلیقی تقلیب کے جمالیاتی لطف و اثر سے کوئی بھی صاحبِ ذوق انکار نہیں کر سکتا۔ ظاہر ہے کہ یہ جمالیاتی کیفیت فیض زیادہ تر اپنی امیجری سے پیدا کرتے ہیں، ڈھلتی ہوئی رات میں تاروں کا غبار بکھرنے لگا ہے اور ایوانوں میں خوابیدہ چراغ لڑکھڑاتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ____ ''رہ گزار'' اک معمولی لفظ ہے۔ لیکن راستہ تک تک کے ہر اک رہگزار، کا سو جانا کچھ اور ہی لطف رکھتا ہے۔ اسی طرح خاک کو اجنبی کہنا اور اس اجنبی خاک کا قدموں کے سراغ کو دھندلا دینا یا کواڑوں کو بے خواب کہنا، یا شمعوں کو گل کر کے مے و مینا و ایاغ کو بڑھا دینا، پرانے علائم کی مدد سے نئی امیجری کا جادو جگاتا ہے۔ فیض کی امیجری نہ صرف انتہائی حسن کارانہ ہے بلکہ طاقت ور بھی ہے۔ چند مصرعوں کی مدد سے فیض ایسی رنگیں بساط بچھا دیتے ہیں کہ حواس اس کے طلسم میں کھو جاتے ہیں۔ زیرِ نظر نظم ''تنہائی'' کی اُس توجیہہ سے، جو فیض کے مترجم وکٹر کیرنن نے پیش کی ہے، میرے معروضات پر کوئی حرف نہیں آتا۔ جن اظہاری بنیادوں کی طرف خاکسار نے اشارہ کیا ہے، اُن کو ذہن نشین کر لیا جائے تو کیرنن کی یہ تعبیر زیادہ معنی خیز معلوم ہوتی ہے کہ یہ نظم شاید فرسودہ کلچر، یا بکھرتے ہوئے سماجی ڈھانچے کے زوال کا اشاریہ ہے، / سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزر / بقول کیرنن کے اُن ناکامیوں کا نوحہ ہے، جن سے برصغیر کی تحریکِ آزادی اُس وقت دوچار تھی۔ 'اجنبی خاک' سے مراد نوآبادیاتی نظام ہے۔ نظم امید سے شروع ہوتی ہے / پھر کوئی آیا دلِ زار / لیکن مایوسی پر ختم ہوتی ہے / اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا / گویا نظم اس یاس انگیز موڈ کو پیش کرتی ہے جو چوتھی دہائی میں ملک میں پایا جاتا تھا۔

اس موضوعی موڈ کو جو ہلکی ہلکی اُداسی، آرزوئے شوق، شام ''ستارۂ شام نجوم'' تہہ نجوم، چشمۂ مہتاب، بیتی ہوئی راتوں کی کسک، شب، نیم شب وغیرہ سے عبارت ہے، میں نے فیض کے بنیادی تخلیقی موڈ کا نام دیا ہے۔ اس کی مزید شکلیں نقشِ فریادی کے بعد کے مجموعوں میں دیکھیے اور اُن کلیدی الفاظ پر غور کیجیے جن کا ذکر کیا جا رہا ہے:

دستِ صبا

شفق کی راکھ میں بجھ گیا ستارۂ شام
شبِ فراق کے گیسو فضا میں لہرائے
کوئی پکارو کہ اک عمر ہونے آئی ہے
فلک کو قافلۂ روز و شام ٹھہرائے
صبا نے پھر درِ زنداں پہ آ کے دی دستک
سحر قریب ہے، دل سے کہو نہ گھبرائے

''زنداں کی ایک شام'' اور ''زنداں کی ایک صبح'' دونوں سیاسی نظمیں ہیں۔ ان میں بھی اسی بنیادی جمالیاتی کیفیت اور اس سے جڑی ہوئی امیجری کو دیکھیے اور غور کیجیے کہ اس کی بدولت نظم کس قدر حسین ہوگئی ہے اور اس کی اثر انگیزی اور لطافت کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے:

شام کے پیچ و خم ستاروں سے
زینہ زینہ اُتر رہی ہے رات
یوں صبا پاس سے گزرتی ہے
جیسے کہہ دی کسی نے پیار کی بات
صحنِ زنداں کے بے وطن اشجار
سرنگوں، محو ہیں بنانے میں،
دامنِ آسماں پہ نقش و نگار

شانۂ بام پر دمکتا ہے!
مہرباں چاندنی کا دستِ جمیل
خاک میں گھل گئی ہے آبِ نجوم
نور میں گھل گیا ہے عرش کا نیل

دل سے پیہم خیال کہتا ہے
اتنی شیریں ہے زندگی اس پل
ظلم کا زہر گھولنے والے!
کامراں ہو سکیں گے آج نہ کل
جلوہ گاہِ وصال کی شمعیں
وہ بجھا بھی چکے اگر تو کیا
چاند کو گل کریں تو ہم جانیں

موضوع کی رعایت سے یہاں فیض نے رات کے حوالے سے چاند کے استعارے کو مرکزیت دی ہے۔/ شانۂ بام پر دمکتا ہے، مہرباں چاندنی کا دستِ جمیل/ چاند روشنی کی قندیل ہے اور روشنی زندگی کا استعارہ ہے۔/ ظلم کا زہر گھولنے والے، چاند کو گل کریں تو ہم جانیں/ ظاہر ہے کہ آخری بند کی معنویت اور لطافت، شروع کے بند کے اُن مصرعوں سے جڑی ہوئی ہے جن کی محرک وہ جمالیاتی سرشاری ہے جسے میں نے فیض کی بنیادی تخلیقی قوت کہا ہے ____ ''زنداں کی ایک صبح'' بھی ''زنداں کی ایک شام'' کی طرح واضح طور پر سیاسی نظم ہے، لیکن دیکھیے، فیض کا تخلیقی احساس کیا کیفیتیں پیدا کرتا ہے:

رات باقی تھی ابھی جب سرِ بالیں آکر
چاند نے مجھ سے کہا ''جاگ سحر آئی ہے
جاگ اس شب جو مئے خواب ترا حصّہ تھی
جام کے لب سے تہِ جام اُتر آئی ہے،
عکسِ جاناں کو وِدَاع کر کے اُٹھی میری نظر
شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر
جا بجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر گر کر

ڈوبتے، تیرتے، مرجھاتے رہے، کھلتے رہے
رات اور صبح بہت دیر گلے ملتے رہے

مجھے یقین ہے، بہت سے صاحبانِ ذوق اس بند کا شمار فیض کے بہترین شعری پاروں میں کرتے ہوں گے۔ زنداں نامہ سے یہ انتہائی پرلطف غزل دیکھیے:

زنداں نامہ

شامِ فراق، اب نہ پوچھ، آئی اور آکے ٹل گئی
دل تھا کہ پھر بہل گیا، جاں تھی کہ پھر سنبھل گئی

بزمِ خیال میں ترے حسن کی شمع جل گئی
درد کا چاند بجھ گیا، ہجر کی رات ڈھل گئی

آخرِ شب کے ہم سفر فیض نہ جانے کیا ہوئے
رہ گئی کس جگہ صبا، صبح کدھر نکل گئی

دستِ تہہ سنگ

شام

اس طرح ہے کہ ہر اک پیڑ کی مندر ہے... الخ

(شام)

جمے گی کیسے بساطِ یاراں کہ شیشہ و جام بجھ گئے ہیں
سجے گی کیسے شبِ نگاراں کہ دل سرِ شام بجھ گئے ہیں
وہ تیرگی ہے رہِ بتاں میں چراغِ رُخ ہے نہ شمعِ وعدہ
کرن کوئی آرزو کی لاؤ کہ سب دَر و بام بجھ گئے ہیں

... الخ

کب ٹھہرے گا درد اے دل کب رات بسر ہوگی
سنتے تھے وہ آئیں گے سنتے تھے سحر ہوگی ...الخ

سرِ وادیِ سینا

چاند نکلے کسی جانب تری زیبائی کا
رنگ بدلے کسی صورت شبِ تنہائی کا
یوں سجا چاند کہ جھلکا ترے انداز کا رنگ
یوں فضا مہکی کہ بدلا مرے ہمراز کا رنگ

بالیں پہ کہیں رات ڈھل رہی ہے
یا شمع پگھل رہی ہے
پہلو میں کوئی چیز جل رہی ہے
تم ہو کہ مری جاں نکل رہی ہے

شامِ شہریاراں

اے شام مہرباں ہو
اے شامِ شہریاراں
ہم پہ مہرباں ہو ...الخ

مرے دل مرے مسافر

یاد کا پھر کوئی دروازہ کھلا آخر شب
کون کرتا ہے وفا عہدِ وفا آخرِ شب

...الخ

(۴)

جیسا کہ وضاحت کی گئی رات کی معنیاتی کیفیات سے وابستہ امیجری فیض کے بنیادی تخلیقی موڈ کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ ان حوالوں کو پڑھتے ہوئے یہ احساس تو ہوا ہوگا کہ یہ کیفیات رات کے بطن سے پیدا ہونے والی دوسری موضوعی ذہنی کیفیات مثلاً انتظار اور یاد کی کیفیات سے گھل مل گئی ہیں۔ مندرجہ بالا حوالوں میں کہیں کہیں تو یہ ربط خاصا واضح ہے، اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ رات کی امیجری ان کیفیتوں سے اور یہ کیفیتیں، شب یا نیم شب کی بنیادی کیفیتوں سے جمالیاتی معنی خیزی کا رس حاصل کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں فیض کی ایک اور شاہ کار نظم ''یاد'' کلیدی درجہ رکھتی ہے، اور جس کی داد اُس زمانے میں اثر لکھنوی نے بھی دی تھی۔ غزلوں میں اس کیفیت کی بہترین ترجمانی ''تم آئے ہو نہ شب انتظار گزری ہے'' یا ''رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام'' کرتی ہیں، لیکن انھیں پر موقوف نہیں۔ یاد کی ٹیس یا انتظار کی کسک فیض کا مستقل موضوع ہے جس کا اظہار طرح طرح سے ہوا ہے۔ بیسیوں نظموں اور غزلوں میں یاد اور انتظار کی پرچھائیاں تیرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں، اور حسن کاری کے عمل کو شدید سے شدید تر بناتی ہیں۔ پہلے ''یاد'' پر نظر ڈال لیجیے:

دشتِ تنہائی میں، اے جانِ جہاں، لرزاں ہیں
تری آواز کے سائے، ترے ہونٹوں کے سراب
دشتِ تنہائی میں، دوری کے خس و خاک تلے
کھل رہے ہیں، ترے پہلو کے سمن اور گلاب

اُٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آنچ
اپنی خوشبو میں سلگتی ہوئی مدھم مدھم
دور افق پار، چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ
گر رہی ہے تری دلدار نظر کی شبنم

اس قدر پیار سے، اے جانِ جہاں، رکھا ہے
دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہات

یوں گماں ہوتا ہے، گرچہ ہے ابھی صبح فراق
ڈھل گیا ہجر کا دن، آ بھی گئی وصل کی رات

اس سلسلے میں مزید دیکھیے:

نہ پوچھ جب سے ترا انتظار کتنا ہے ...الخ

(قطعہ) دستِ صبا

صبا کے ہاتھ میں نرمی ہے ان کے ہاتھوں کی ...الخ

(قطعہ) دستِ صبا

ترا جمال نگاہوں میں لے کے اُٹھا ہوں ...الخ

(قطعہ) دستِ صبا

تمہاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں
کسی بہانے تمہیں یاد کرنے لگتے ہیں

(غزل) دستِ صبا

اگرچہ تنگ ہیں اوقات سخت ہیں آلام
تمہاری یاد سے شیریں ہے تلخیِ ایام

(سلام لکھتا ہے شاعر تمہارے حُسن کے نام)

دستِ صبا

کب یاد میں تیرا ساتھ نہیں، کب ہاتھ میں تیرا ہات نہیں
صد شکر کہ اپنی راتوں میں اب ہجر کی کوئی رات نہیں

(غزل) زنداں نامہ

تری اُمید، ترا انتظار جب سے ہے
نہ شب کو دن سے شکایت نہ دن کو شب سے ہے

(غزل) زنداں نامہ

گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار چلے
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے

(غزل) زنداں نامہ

یہ جفائے غم کا چارہ وہ نجاتِ دل کا عالم
ترا حسن دستِ عیسیٰ تری یاد رُوئے مریم

(غزل) دستِ تہہ سنگ

رہگزر سائے شجر، منزل و در، حلقۂ بام
بام پر سینۂ مہتاب کھلا، آہستہ
جس طرح کھولے کوئی بندِ قبا، آہستہ
حلقۂ بام تلے، سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل
نیل کی جھیل
جھیل میں چپکے سے تیرا، کسی پتے کا حباب
ایک پل تیرا، چلا، پھوٹ گیا، آہستہ
بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگِ شراب
میرے شیشے میں ڈھلا، آہستہ
شیشہ و جام، صراحی، ترے ہاتھوں کے گلاب
جس طرح دور کسی خواب کا نقش
آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ

دل نے دہرایا کوئی حرفِ وفا، آہستہ
تم نے کہا، "آہستہ"
چاند نے جھک کے کہا
"اور ذرا آہستہ"

(منظر) دستِ تہہ سنگ

تم مرے پاس رہو
میرے قاتل، مرے دلدار، مرے پاس رہو
جس گھڑی رات چلے،
آسمانوں کا لہو پی کے سیہ رات چلے
مرہم مشک لیے، نشترِ الماس لیے
بین کرتی ہوئی، ہنستی ہوئی، گاتی نکلے
درد کے کاسنی پازیب بجاتی نکلے ...

جس گھڑی رات چلے
جس گھڑی ماتمی، سنسان، سیہ رات چلے
پاس رہو
میرے قاتل، مرے دلدار مرے پاس رہو

(پاس رہو) دستِ تہہ سنگ

(۵)

یہاں تک آتے آتے رات، انتظار اور یاد کی ان بنیادی کیفیات سے ملی ہوئی اک اور کیفیت کی طرف بھی ذہن ضرور راجع ہوا ہوگا۔ فیض کی شاعری کی جمالیاتی فضا میں بعض کیفیتیں اتنی ملی جلی اور ایک دوسرے میں پیوست ہیں کہ تانے بانے میں ان کو الگ الگ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ رات، آرزو، انتظار اور یاد سے ملی ہوئی یہ کیفیت دھیمے دھیمے سلگتے ہوئے درد کی ہے جس نے پوری شاعری کو ایک مدھم حزنیہ لے عطا کردی ہے۔ یہ کیفیت نظم ''ملاقات'' میں جس کا اس مضمون میں سب سے پہلے ذکر کیا گیا تھا، رات کی امیجری سے گندھی ہوئی موجود ہے، اور بعد کے تمام حوالوں میں بھی دھیمے دھیمے سلگتے ہوئی درد کی یہ کیفیت موجِ تہہ نشیں کی طرح جاری و ساری ہے۔ یہ رات اُس درد کا شجر ہے، میں درد ہی مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ ایسی نظموں سے اگر درد کے تصور کو خارج کردیں تو ان کا پورا معنیاتی نظام درہم برہم ہو جائے گا۔ یہ کیفیت، فیض کی کم و بیش تمام شاعری میں پائی جاتی

ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ فیض کے یہاں درد کا احساس بھی ایک شدید تخلیقی محرک ہے۔ دھیمی دھیمی آنچ یا سلگنے کی کیفیت جس نے پوری شاعری میں سوگواری کی کیفیت پیدا کر دی ہے، اور جور رات، یاد، اور انتظار کی حسن کارانہ امیجری کے ساتھ مل کر انتہائی پرکشش ہو جاتی ہے اور تاثیر کا جادو جگاتی ہے۔ اس سلسلے میں نظم ''درد آئے گا دبے پاؤں'' ''کہیں تو کاروانِ درد کی منزل ٹھہر جائے'' (غبار خاطر محفل) یا ''مرے درد کو جو زباں ملے'' جیسی نظموں کو بھی دیکھ لیا جائے۔ یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ درد کی یہ کیفیت کلاسیکی غزل کی رسمی فراق یا رسمی ہجر کی کیفیت سے ملتی جلتی ہے یا اس سے الگ ہے۔ میرا خیال ہے مزاجاً یہ اُس سے بالکل مختلف ہے اور کچھ اور ہی کیفیت ہے:

بڑا ہے درد کا رشتہ، یہ دل غریب سہی
تمہارے نام پہ آئے تھے سوگوار چلے

ترے غم کو جاں کی تلاش تھی ترے جاں نثار چلے گئے
تری رہ میں کرتے تھے سر طلب سرِ رہگزار چلے گئے

نہ سوالِ وصل، نہ عرضِ غم، نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے

نہ رہا جنونِ رُخِ وفا، یہ رسَن یہ دار کرو گے کیا
جنھیں جرمِ عشق پہ ناز تھا وہ گناہ گار چلے گئے

یہ درد ایک لذت ہے، یہ تخلیقی خلش بھی ہے اور قوت بھی، کیونکہ گناہ گاروں کو جرمِ عشق پر ناز ہے، اور محرومی اور رسوائی لائقِ فخر ہے۔ گویا یہ شوق کی فراوانی اور آرزوئے رُوئے جمیل کا لازمہ بھی ہے۔ یہ انداز اگرچہ کلاسیکی روایت میں بھی ملتا ہے لیکن فیض کا موقف قدرے مختلف ہے وہ یہ کہ غم کی شام اگرچہ لمبی ہے، ''مگر شام ہی تو ہے'' یعنی گزر جائے گی۔ جی جلانے یا دل برا کرنے کی ضرورت نہیں۔ غم کی شام کے ساتھ جینا بھی لازمۂ جہدِ حیات

ہے۔ غرض فیض کے یہاں درد کا جو تصور ہے وہ کوئی محدود شخصی درد نہیں بلکہ ایک شدید تخلیقی قوت ہے جو وسیع انسانی آفاقی ابعاد رکھتی ہے۔ یہ دردِ محبت ہی دراصل وہ بیچ کی ارتقاعی کڑی ہے جو فرسودہ عاشقانہ علائم کا رُخ عالم گیر سماجی یا سیاسی مفاہیم کے تازہ کارانہ جمالیاتی اظہار کی طرف موڑ دیتی ہے۔ یہ بیچ کی کڑی نہ ہو تو اوپر جو سانچے پیش کیے گئے تھے، کہ ان سے رمزیہ اور استعاراتی سطح پر جو ہمہ گیر سماجی سیاسی، معنیاتی نظم پیدا ہوتا ہے وہ تخلیق ہی نہ کیا جاسکے۔ ذرا ان اشعار کو دیکھیے:

کب ٹھہرے گا درد اے دل کب رات بسر ہوگی
سنتے تھے وہ آئیں گے سنتے تھے سحر ہوگی
کب جان لہو ہوگی، کب اشک گہر ہوگا
کس دن تری شنوائی اے دیدۂ تر ہوگی
واعظ ہے نہ زاہد ہے، ناصح ہے نہ قاتل ہے
اب شہر میں یاروں کی کس طرح بسر ہوگی
کب تک ابھی رہ دیکھیں اے قامتِ جانانہ
کب حشر معین ہے تجھ کو تو خبر ہوگی

مطلع خالص عاشقانہ ہے، لیکن دوسرے شعر ہی سے غزل کی سماجی معنویت کی گرہیں کھلنے لگتی ہیں یہ کون، دیدۂ تر، ہے جس کی شنوائی کی بات کی جارہی ہے، یا یہ کسی گھڑی کا انتظار ہے جب جان لہو ہوگی جب اشک گہر ہوگا۔ یا شاعر کیسے شہر کا ذکر کررہا ہے جس میں / واعظ ہے نہ زاہد ہے، ناصح ہے نہ قاتل ہے / ان علائم کے معنی کی جو تقلیب ہوئی ہے، اس کے بارے میں کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ مقطع دیکھیے یہ کس قامتِ جانانہ کا ذکر ہے جس کی راہ دیکھی جا رہی ہے۔ یہ بات معمولی قاری بھی جانتا ہے کہ یہاں قامتِ جانانہ سے گوشت پوست کا محبوب مراد نہیں:

کب تک ابھی رہ دیکھیں اے قامتِ جانانہ
کب حشر معین ہے تجھ کو تو خبر ہوگی

(۶)

اس شاعری کی جمالیاتی کشش اور لطف واثر کا ایک خاص پہلو یہ ہے کہ اس میں اگرچہ قامتِ جانانہ 'حشر' 'دیدۂ تر' وغیرہ علائم کے معنی کی تقلیب ہو جاتی ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ذہن وشعور یا دوسرے لفظوں میں ذوقِ سلیم، اس نوع کے رمزیہ اشعار کی لطافت سے صرف ایک معنیاتی سطح پر متاثر نہیں ہوتا۔ اگر ایسا سمجھا جاتا ہے تو یہ سادہ لوحی ہے۔ شاعری یا آرٹ سے لطف اندوزی کے مراحل میں بہت سے نفسیاتی امور ابھی تک علوم انسانیہ کی زد میں نہیں آئے، تاہم اتنا معلوم ہے کہ ذہن وشعور معنیاتی طور پر کئی کئی سطحوں سے بیک وقت متاثر ہوتے ہیں۔ گویا قامتِ جانانہ، گوشت پوست کا محبوب بھی ہو سکتا ہے جو حسن و جمال، رنگینی ورعنائی کا مرقع ہے اور ذہن وشعور میں ایک روشن نقطہ بنکر چمکتا ہے، نیز بیک وقت وطن وقوم کا یا آزادی وانقلاب کا وہ تصور بھی ہو سکتا ہے جو ولولہ انگیز ہے اور سنگین حالات کا مقابلہ کرنے کی بشارت دیتا ہے۔

فیض نے ایک جگہ کہا ہے/ ہم نے سب شعر میں سنوارے تھے، ہم سے جتنے سخن تمہارے تھے/ شعر میں سنوارنے کا عمل دراصل تقلیب کا عمل ہے۔ یہ تقلیب اعلیٰ شاعری کا بنیادی جوہر ہے/ ہم سے جتنے سخن تمہارے تھے/ میں اشارہ دراصل گفتگو سے زیادہ سماعت کی طرف ہے، جو ذہنی تخلیقی عمل کی پہلی سیڑھی ہے۔ لیکن فیض کی شاعری میں بات صرف اتنی نہیں کہ خطاب محبوب کی جانب سے ہو یا وطن وقوم کی جانب سے، اور فن کی سطح پر اس کی شعری تقلیب ہوئی ہو، بلکہ یہ خطاب فن کار کی جانب سے بھی ہے، بنامِ محبوب اور بنامِ وطن یا انسان - اصل خوبی یہی ہے کہ یہ دونوں معنیاتی سطحیں ایک تخلیقی وحدت میں ڈھل جاتی ہیں، اور ذہن وشعور کو ایک ساتھ مل کر سرشار کرتی ہیں۔ فیض کی کامیابی کا سب سے بڑا راز یہی ہے کہ ان کے یہاں عاشقانہ سطح محض عاشقانہ سطح نہیں اور انقلابی سطح محض انقلابی سطح نہیں۔ فیض کی تمام شاہ کار نظموں یا غزلوں میں یہ امتیاز موجود ہے:

تم آئے ہو، نہ شبِ انتظار گزری ہے
تلاش میں ہے سحر، بار بار گزری ہے

...الخ

رنگ پیراہن کا، خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسمِ گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام

...الخ

نہ گنواؤ ناوکِ نیم کش، دلِ ریزہ ریزہ گنوا دیا
جو بچے ہیں سنگ سمیٹ لو تنِ داغ داغ لٹا دیا

...الخ

قطع نظران نہایت عمدہ غزلوں کے اس سلسلے کی بہترین نظم ''نثار میں تری گلیوں کے'' ہے۔ اس کا سماجی سیاسی احساس اسی کے عنوان ہی سے ظاہر ہے، لیکن دیکھیے کہ وطنی وقومی احساس کو فیض کس طرح عاشقانہ اظہار عطا کرتے ہیں، اور عام فرسودہ عاشقانہ علائم کو کس طرح سماجی سیاسی درد سے سرشار کر کے ایک ہمہ گیر جمالیاتی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ بات دیکھنے سے زیادہ محسوس کرنے سے تعلق رکھتی ہے۔ اس جمالیاتی سرشاری کی اکا دکا مثالیں فیض کے معاصرین کے یہاں بھی مل جاتی ہیں، لیکن یہ تقلیب کسی دوسرے کے یہاں اتنے بڑے پیمانے پر، اتنے ترفع اور جمالیاتی رچاؤ کے ساتھ رونما نہیں ہوئی جیسی کہ فیض کے یہاں ہوئی ہے۔ فیض کے یہاں یہ تخلیقی تقلیب دوطرفہ ہے۔ غور طلب ہے کہ دونوں طرف اس کی آمد ورفت کس آسانی اور سہولت سے جاری رہتی ہے، گویا یہ فیض کے شعری عمل کی وحدت کا ناگزیر حصہ ہے:

نثار میں تری گلیوں کے اے وطن کہ جہاں
چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اُٹھا کے چلے
جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے
نظر چرا کے چلے، جسم و جاں بچا کے چلے
ہے اہلِ دل کے لیے اب یہ نظمِ بست و کشاد
کہ سنگ و خشت مقید ہیں اور سگ آزاد
بہت ہے ظلم کے دستِ بہانہ جُو کے لیے
جو چند اہلِ جنوں تیرے نام لیوا ہیں

بنے ہیں اہلِ ہوس، مدّعی بھی، منصف بھی
کسے وکیل کریں، کس سے منصفی چاہیں
مگر گزارنے والوں کے دن گزرتے ہیں
ترے فراق میں یوں صبح و شام کرتے ہیں

طواف، جسم و جاں، اہلِ جنوں، اہلِ ہوس، مدّعی، منصف، سب کلاسیکی روایت کے گھسے پٹے الفاظ ہیں، لیکن فیض نے انھیں کی مدد سے نئی شعری فضا خلق کی ہے، اور کیسے اچھوتے پیرایے میں اپنی بات کہی ہے:

یونہی ہمیشہ اُلجھتی رہی ہے ظلم سے خلق
نہ اُن کی رسم نئی ہے، نہ اپنی ریت نئی
یونہی ہمیشہ کھلائے ہیں ہم نے آگ میں پھول
نہ اُن کی ہار نئی ہے نہ اپنی جیت نئی
اسی سبب سے فلک کا گلہ نہیں کرتے
ترے فراق میں ہم دل برا نہیں کرتے

مخاطب کی شانِ محبوبی تو پہلے بند ہی سے ظاہر ہے، لیکن تیسرے بند تک پہنچتے پہنچتے یہ تصور اور بھی نکھر کے سامنے آتا ہے۔ اس کے بعد آگ میں پھول کھلانا، یا ان کی ہار اور اپنی جیت کی بشارت دینا، فلک کا گلہ نہ کرنا، یا فراق یار میں دل برا نہ کرنا اسی جمالیاتی رچاؤ کی توسیعی شکلیں ہیں۔ فیض اپنے فنی رچاؤ اور جمالیاتی احساس کے معاملے میں غیر معمولی طور پر حساس تھے۔ فن ان کے نزدیک ایک مسلسل کوشش تھی۔ دستِ صبا کے دیباچے میں غالب کے اس خیال سے کہ جو آنکھ قطرے میں دجلہ نہیں دیکھ سکتی، دیدۂ بینا نہیں، بچوں کا کھیل ہے، بحث کرتے ہوئے فیض نے فن کے بارے میں لکھا ہے... "طالبِ فن کے مجاہدے کا نروان نہیں۔ فن ایک دائمی کوشش ہے، ایک مستقل کاوش..." فیض کے یہاں فن کو ایک دائمی کوشش کے طور پر برتنے کا تخلیقی رویہ خاصا نمایاں ہے تبھی تو ان کے یہاں وہ رچاؤ اور کشش پیدا ہوگئی جو دلوں کو مسحور کرتی ہے۔

(۷)

آخر میں یہ سوال اُٹھانا بھی بہت ضروری ہے کہ یہ شاعری چونکہ تاریخ کی ایک لہر

کے ساتھ پیدا ہوئی ہے، اور اس کے معنیاتی نظام کی سماجی سیاسی جہت یقیناً اپنے عصر سے نظریاتی غذا حاصل کرتی ہے تو کیا یہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ''وقتیا'' سکتی ہے۔ یعنی DATED ہو سکتی ہے۔ ہنگامی شاعری کے بارے میں یہ بات کہی جاتی ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا اثر بڑی حد تک زائل ہو جاتا ہے۔ وطنی قومی شاعری کا ایک حصہ طاقِ نسیاں کی نذر اسی لیے ہو جاتا ہے کہ وقت کی دیمک رفتہ رفتہ اُسے چاٹ لیتی ہے۔ شاعری اور آرٹ میں ہر وہ چیز جو صرف تاریخی شعور یا صرف سماجی معنی یا محض موضوع کے زور پر پروان چڑھتی ہے، یا زندہ رہنے کا دعویٰ کرتی ہے، اور فن پارے میں اپنا کوئی تخلیقی جوہر نہیں ہوتا تو وہ وقت کے ساتھ ساتھ کالعدم قرار پاتی ہے۔ البتہ اگر فن کار نے اپنے درجۂ کمال سے اس میں کوئی جمالیاتی شان پیدا کر دی ہے، یا دوسرے لفظوں میں خونِ جگر کی آمیزش کی ہے، اپنے فنی اخلاص سے کچھ ایسی مہر لگا دی ہے جو لطف و اثر کا سامان رکھتی ہے، تو ایسا فن پارہ زندہ رہنے کا امکان رکھتا ہے۔ یہ بات ایک مثال سے واضح ہو جائے گی۔ شام شہر یاراں میں جو آخری دور کا کلام ہے، پانچ شعر کی ایک مختصر سی غزل ہے، ملاقاتوں کے بعد، برساتوں کے بعد، فیض نے اسے نظمیہ عنوان دیا ہے۔ ''ڈھاکہ سے واپسی پر'' اس عنوان کی بدولت اس غزل کا تاریخی تناظر ذہن پر ثبت ہو جاتا ہے۔ اگر یہ عنوان نہ ہوتا تو مطلع خالص تغزل کا رنگ لیے ہوئے تھا، لیکن عنوان قائم ہو جانے کی وجہ سے تمام اشعار تاریخ کے محور پر سانس لینے لگتے ہیں۔ دوسرے شعر میں 'بے داغ سبزے کی بہار' اور 'خون کے دھبے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد' سے درد کی لہر واضح ہو جاتی ہے:

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی ملاقاتوں کے بعد
پھر بنیں گے آشنا کتنی مداراتوں کے بعد
کب نظر میں آئے گی بے داغ سبزے کی بہار
خون کے دھبے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد
تھے بہت بے درد لمحے ختمِ دردِ عشق کے
تھیں بہت بے مہر صبحیں مہرباں راتوں کے بعد
دل تو چاہا پر شکستِ دل نے مہلت ہی نہ دی
کچھ گلے شکوے بھی کر لیتے مناجاتوں کے بعد

اُن سے جو کہنے گئے تھے فیض جاں صدقہ کیے

اَن کہی ہی رہ گئی وہ بات سب باتوں کے بعد

مہرباں راتیں، بے مہر صبحیں، شکستِ دل، گلے شکوے، جاں صدقہ کرنا، اور اصل بات کا ان کہا رہ جانا، کون کہہ سکتا ہے یہ سب اظہارات شدید جمالیاتی رچاؤ نہیں رکھتے۔ ظاہر ہے کہ فیض نے ایک خالص تاریخی سانچے کو جذبات کاری سے انتہائی ارفع اور ہمہ گیر جمالیاتی احساس میں ڈھال دیا ہے۔ فیض کے یہاں تاریخی شعور، یا سماجی احساس، یا انقلابی فکر، کوئی محدود اور وقتی چیز نہیں، بلکہ یہ جمالیاتی اظہار کی راہ پا کر ایک عام انسانی آفاقی کیفیت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

فیض کی فکر انقلابی ہے، لیکن ان کا شعری آہنگ انقلابی نہیں۔ وہ اس معنی میں باغی شاعر نہیں کہ وہ رجز خوانی نہیں کرتے، ان کے فن میں سخن سنجی اور نرم آہنگ نغمہ خوانی کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ وہ اس درجۂ کمال کے شاعر ہیں جہاں 'برہنہ حرف نہ گفتن کمالِ گویائی است'، شعری ایمان کا درجہ رکھتا ہے۔ ان کا لہجہ غنائی ہے۔ اُن کا دل دردِ محبت سے چور ہے۔ ان کا شعری وجود اک روشن الاؤ کی طرح ہے۔ جس میں دھیمی دھیمی آگ جل رہی ہے۔ اس کے سوزِ دروں میں سب ہنگامی آلائشیں پگھل جاتی ہیں اور پھر جمالیاتی حسن کاری کی آنچ سے تپ کر تخلیقی جوہر تابندہ روشن ہو اُٹھتا ہے۔ فیض کی اہمیت اس میں ہے کہ انھوں نے جمالیاتی احساس کو انقلابی فکر پر قربان نہیں کیا اور اس کا برعکس بھی صحیح ہے یعنی فیض نے انقلابی فکر کو جمالیاتی احساس پر قربان نہیں کیا۔ فیض نے اپنے تخلیقی احساس سے ایسی شعری وحدت کی تخلیق کی جس کی حسن کاری، لطافت اور دل آویزی تو احساسِ جمال کی دین ہے، لیکن جس کی دردمندی اور دل آسائی سماجی احساس سے آئی ہے۔ انھیں سب عناصر نے مل کر فیض کی شاعری میں وہ کیفیت پیدا کی ہے جسے قوتِ شفا کہتے ہیں۔ فیض کی شاعری کا نقش دلوں پر گہرا ہے۔ اگرچہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا کچھ حصہ دھندلا جائے گا۔ تاہم اس کا ایک حصہ ایسا ہے جس کی تابندگی کم نہیں ہوگی، بلکہ اس کا امکان ہے وقت کے ساتھ ساتھ اس کا نقش اور روشن ہوتا جائے گا:

ہم سہل طلب کون سے فرہاد تھے لیکن

اب شہر میں تیرے کوئی ہم سا بھی کہاں ہے

O

گوپی چند نارنگ

بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں

اردو افسانے میں اسلوبیاتی اعتبار سے جو روایتیں زندہ رہنے کی صلاحیت رکھتی ہیں یا جو اہم رہی ہیں تین ہیں۔ پریم چند کی، منٹو کی اور کرشن چندر کی۔ پریم چند کے اسلوب کا تعلق اس عظیم عوامی روایت سے ہے جو پراکرتوں کے سمندر منتھن سے برآمد ہوئی تھی اور جسے کھڑی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ پریم چند کی اردو ادنیٰ سی تبدیلی سے ہندی بن جاتی ہے اور ان کی ہندی ادنیٰ سی تبدیلی سے اردو۔ یہی اس کی طاقت ہے اور آج بھی ہندوستان کی عوامی زبان کا لسانی مقدر اسی بولی کے ہاتھ میں ہے۔ پریم چند کے بعد آنے والے بیسیوں افسانہ نگار ان کی اسلوبیاتی روایت کے پیروکار رہے اور آج تک ہیں۔ منٹو کے ہاں اس کا دوسرا روپ ملتا ہے۔ بات وہی ہے لیکن جیسے سبزے کو کاٹ چھانٹ کر تختے اور روشیں جما دی گئی ہوں۔ پریم چند کے ہاں تصوریت کے اثر سے جو جذباتی آمیزش تھی، اس کے نکال دینے سے گویا وہی چیز جو پہلے سونا تھی، اب منٹو کے ہاں کندن بن گئی۔ منٹو کی زبان میں حیرت انگیز ہمواری اور صفائی ہے جیسے کسی گھڑی بنی چیز FINISHED PRODUCT میں ہوتی ہے۔ پریم چند کے ہاں اس کا ٹھیٹھ پن تھا منٹوں کے ہاں اس کا ترشا ہوا روپ ملتا ہے۔ ہر طرح کے اونچ نیچ اور افراط و تفریط سے پاک منٹو کے ہاں ایک بھی لفظ بغیر ضرورت کے استعمال نہیں ہوتا۔ اس لحاظ سے ان کا اسلوب کفایتِ لفظی کا شاہکار ہے۔ اس کے برعکس کرشن چندر الفاظ کے استعمال کے معاملے میں خاصے فیاض واقع ہوئے ہیں۔ ان کی نثر میں گھلاوٹ، روانی اور چستی ہے۔ یہ رومانیت کے تمام اوصاف سے مزین ہے۔ دلہن کی طرح سجیلی اور جاذبِ نظر، لیکن اس کی سحر کاری اور دلآویزی زیادہ دور تک ساتھ نہیں دیتی اور تھوڑی دیر میں سطحی قسم کے رومانی جوش و خروش میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کرشن چندر کے

پرستاروں کی اب بھی کمی نہیں۔ لیکن جدید افسانہ کئی برس ہوئے رومانی نثر کی اس روایت کو خیر باد کہہ کر نئے فکری سفر پر روانہ ہو چکا ہے۔ البتہ منٹو کی ہموار اور افراط و تفریط سے پاک زبان آج بھی لائقِ توجہ ہے اور جدید نسل کے کئی افسانہ نگار اس سے متاثر ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ آج کی زندگی کے تقاضے کچھ ایسے ہیں کہ صرف ہمواری اور سادگی و صفائی سے کام نہیں چلتا۔ منٹو کی زبان میں اشاریت کی صلاحیت ہے، لیکن جدید ذہن اظہار و بیان کے روایتی سانچوں سے ناآسودہ ہے، اور ان سے کہیں آگے بڑھ کر رمزیت اور علامتیت کا تقاضا کرتا ہے اس کی تفصیل آگے آئے گی کہ جن افسانہ نگاروں نے منٹو کی اسلوبیاتی روایت کو اپنایا ہے انھیں کے ہاتھوں استعارہ، علامت اور تمثیل کے عمل سے اس کی معنوی شکل بدل رہی ہے۔

بیدی نے منٹو اور کرشن چندر کے تقریباً ساتھ ساتھ لکھنا شروع کیا تھا لیکن کرشن چندر اپنی رومانیت اور منٹو اپنی جنسیت کی وجہ سے بہت جلد توجہ کا مرکز بن گئے۔ بیدی کو شروع ہی سے اس بات کا احساس رہا ہوگا کہ وہ نہ تو کرشن چندر جیسی رنگین نثر لکھ سکتے ہیں اور نہ ہی ان کے ہاں منٹو جیسی بے باکی اور بے ساختگی آ سکتی ہے۔ چنانچہ وہ جو کچھ لکھتے، سوچ سوچ کر لکھتے۔ منٹو نے انھیں ایک مرتبہ ٹوکا بھی تھا۔ ''تم سوچتے بہت ہو، لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، بیچ میں سوچتے ہو اور بعد میں سوچتے ہو۔'' بیدی کا کہنا ہے ''سکھ اور کچھ ہوں یا نہ ہو، کاریگر اچھے ہوتے ہیں اور جو کچھ بناتے ہیں ٹھوک بجا کر اور چول سے چول بٹھا کر بناتے ہیں۔'' چنانچہ فن پر توجہ شروع ہی سے بیدی کے مزاج کی خصوصیت بن گئی۔ سوچ سوچ کر لکھنے کی عادت نے انھیں براہِ راست اندازِ بیان سے ہٹا کر زبان کے تخلیقی استعمال کی طرف راغب کیا۔ ''گرہن'' کے پیش لفظ میں انھوں نے خود لکھا ہے:

> ''جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو میں اسے من و عن بیان کر دینے کی کوشش نہیں کرتا۔ بلکہ حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے اس کو احاطۂ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔''

مشاہدے کے ظاہری پہلو میں باطنی پہلو تلاش کرنے کا یہی تخیلی عمل رفتہ رفتہ انھیں استعارہ کنایہ اور اشاریت کی طرف یعنی زبان کے تخلیقی امکانات کو بروئے کار لانے کی طرف لے

گیا۔ ان کوششوں کے ابتدائی نقوش ''دانہ و دام'' اور ''گرہن'' کی کہانیوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

''رحمان کے جوتے'' میں ایک جوتے کا دوسرے جوتے پر چڑھنا سفر کی علامت ہے۔ سفر ایک جگہ سے دوسری جگہ کا بھی ہو سکتا ہے اور موت کا بھی۔ بوڑھا رحمان اپنی بیٹی سے ملنے دوسرے شہر جا رہا ہے تو راستے ہی میں اس کا انتقال ہو جاتا ہے اور اس طرح بیدی ایک سماجی عقیدے کی مدد سے واقع کے ظاہری اور باطنی پہلو میں معنوی ربط پیدا کر لیتے ہیں۔

اسی طرح ''اغوا'' میں زمین کا کڑ توڑنا کنایہ ہے[1] رائے صاحب کی کنواری بیٹی کنسو کے رام کرنے کا۔ رائے صاحب کا مکان بن رہا ہے۔ علی جو ایک وجیہہ و شکیل کشمیری مزدور ''جونل گاڑنے کے لیے زمین'' کاٹنے پر مقرر ہے، ایک ساتھی کے پوچھنے پر کہتا ہے۔ ''ابھی تو کچھ بھی نہیں ہوا زمین پتھریلی ہے کڑ بہت محنت سے ٹوٹے گا۔'' لیکن کہانی کے آخر میں جب علی جو ''دھرتی'' کا کڑ توڑنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور ''نل'' ''زمین'' میں ''پانی'' تک چلا جاتا ہے تو اسی رات وہ کنسو کو بھی لے اڑتا ہے۔

لیکن وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے، اور اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ ساتھ تعمیر کیا ہے، ''گرہن'' ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جسے عرف عام میں

---

1 استعارہ اور کنایہ کا فرق اہل علم پر واضح ہے۔ علم بیان کی سب اقدار میں خواہ وہ تشبیہ ہو، استعارہ ہو یا کنایہ بنیادی عنصر مشابہت یا کسی نہ کسی قسم کا معنوی علاقہ ہے، جس سے معنی کی توسیع ہوتی ہے اور زبان کے تخیلی استعمال میں مدد ملتی ہے۔ یہ رشتہ یا علاقہ جتنا چھپا ہوا ہوگا کلام اتنا ہی بلیغ ہوگا۔ تشبیہ میں مشابہت اور مشبہ اور مشبہ بہ کی مغائرت ظاہر ہوتی ہے۔ جبکہ استعارہ مشبہ کی جگہ مشبہ بہ بول کر مشابہت کو بھلا دیا جاتا ہے، اسی لیے تشبیہ کی نسبت استعارہ بلیغ تر ہے اور کنایہ اس سے بھی زیادہ بلیغ کیونکہ اس میں لازم بول کر ملزوم اس طرح مراد لیتے ہیں کہ لازمی معنی بھی مراد لے سکتے ہیں (یہ دہری معنویت کنایہ اور موجودہ دور کی علامت (SYMBOL) میں قدر مشترک ہے، فرق یہ ہے کہ علامت کنایہ کی بہ نسبت زیادہ پہلودار ہوتی ہے، اور اس کی تعمیر کاری میں ایک سے زیادہ استعارے یا کنایے صرف ہو سکتے ہیں، زیر نظر مضمون میں صفاتیہ کلمہ ''استعاراتی انداز'' اصطلاحاً استعارے اور کنایے دونوں کے ملتے جلتے استعمال کے مفہوم میں لایا گیا ہے۔

عورت کہتے ہیں، اور جسے مرد اپنی خود غرضی اور ہوسناکی کی وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے درپے رہتا ہے۔ ہولی ایک نادار، بے بس اور مجبور عورت ہے۔ اس کی ساس راہو ہے اور اس کا شوہر کیتو جو ہر وقت اس کا خون چوسنے اور اپنا قرض وصول کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ ہولی کی سسرال سے مائیکے بھاگ نکلنے کی کوشش بھی گرہن سے چھوٹنے کی مثال ہے لیکن چاند گرہن سے سماجی جبر کا گرہن کہیں زیادہ اٹل ہے۔ ہولی گھر کے کیتو سے بچ نکلنے کی کوشش کرتی ہے تو سٹیمر لانچ کے کیتو کھورام کی گرفت میں آ جاتی ہے جو اسے رات بھر کے لیے سرائے میں لے جاتا ہے اور اس طرح یہ خوبصورت چاند ایک گرہن سے دوسرے گرہن تک مسلسل عذاب کا شکار ہوتا ہے۔ اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعیاتی فضا پیدا ہوگئی ہے۔ خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود میں لامحدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک بیج کی حیثیت رکھتی ہے، آزادی کے بعد بیدی کی کہانیوں میں ایک مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیدی کے فن کی خصوصیتِ خاصہ بن جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی کہانی ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' اور ناول ''ایک چادر میلی سی'' خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری بنیادوں کو سمجھنے کے لیے ان دونوں کا نسبتاً تفصیلی تجزیہ کرنا اور الفاظ کے پردوں کو ہٹا کر ان کے پیچھے کے معنوی رشتوں کا پتا چلانا بہت ضروری ہے۔

(۲)

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں بنیادی کردار کا نام اندو ہے۔ اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو مرقع ہے حسن و محبوبیت کا، اور جو پھلوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا ہے، جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اندو کو سوم بھی کہتے ہیں جو سوم رس کی رعایت سے آبِ حیات کا مظہر ہے جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ کہانی میں اندو کا جوڑا مدن سے ہے۔ مدن لقب ہے عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا۔ اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے جس سے ذہن پھر کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے۔ رگ وید (X129) میں کام دیو کو وجود کا جوہر (PRIMAL GERM OF MIND) کہا ہے جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی۔ یونانی صنمیات میں EROS یا کیوپڈ کا تصور بھی اسی حیثیت سے آیا

ہے گویا کرداروں کے ناموں ہی سے سرشٹی کے مثبت اور منفی تتوں (ELEMENTS) کے ملنے اور تخلیق کے لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا ہونے لگتا ہے۔

کہانی کا بنیادی خیال عورت اور مرد کی کشش کا یہی پر اسرار عمل ہے۔ بیدی کا ذہن چونکہ دیو سے زیادہ دیوی کی طرف یا تہذیب کے آبائی تصور سے زیادہ مادری تصور کی طرف راجع ہے۔ جس کی تفصیل آگے چل کر ''ایک چادر میلی سی'' کے ضمن میں پیش کی جائے گی، اس لیے تخلیق کے اس ازلی اور ابدی عمل میں بنیادی اہمیت مرد کو نہیں عورت کو حاصل ہے۔ مدن محض آلۂ کار ہے تخلیقی عمل کی تکمیل کا، جنسی کشش کی تشخیص کا یا اندو کو بتدریج ادھورے سے پورا بنانے کا۔ اندو موضوع ہے اور مدن اس کا معروض۔ محبت کی موضوعی جہت کے علاوہ اندو کی دوسری جہتیں اور شانیں بھی ہیں۔ وہ بیٹی بھی ہے بیوی بھی اور ماں بھی۔ لیکن اول و آخر وہ ماں ہے یا پھر عورت جس کے تصرف میں ساری کائنات ہے اور جس کی ذات ذرے ذرے میں بکھی ہوئی اور چاند ستاروں میں بسی ہوئی ہے اور دھرتی بن کر جس نے آکاش کو اپنی باہوں میں جکڑ رکھا ہے۔ بیدی جگہ جگہ گوشت پوست کی اندو کی ازلی اور ابدی عورت سے تطبیق کرتے ہیں۔

> ''مدن کی نگاہیں اور اس کے ہاتھوں کے دوشاسن صدیوں سے اس دروپدی کا چیر ہرن کرتے آئے تھے جو عرف عام میں بیوی کہلاتی ہے لیکن ہمیشہ اسے آسمانوں سے تھانوں کے تھان، گزوں کے گز کپڑا ننگا پن ڈھانپنے کے لیے ملتا آیا تھا۔ دوشاسن تھک ہار کے یہاں وہاں گرے پڑے تھے لیکن یہ دروپدی وہیں کھڑی تھی عزت اور پاکیزگی کی سفید ساڑی میں ملبوس دیوی لگ رہی تھی۔''

مدن خود ہی پانڈو ہے اور کورو بھی۔ وہ یدھشٹر بھی ہے اور دوشاسن بھی۔ وہی حفاظت کرنے والا بھی اور وہی ننگا کرنے والا بھی۔ عورت اور مرد کے تعلقات میں جسم کی لذت کے ساتھ ایک روحانی پہلو بھی ہے۔ کرشن جو گزوں کے گز کپڑا ننگا پن ڈھانپنے کے لیے دیتا ہے وہ عورت کی اپنی محبت کی سچائی سے وہ گہری وابستگی ہے جو ہر خطرے کے موقع پر اس کی عفت اور پاکیزگی کی ڈھال بن جاتی ہے۔

محبت کی سچائی کے ساتھ عورت کی وابستگی کی مزید توثیق اس وقت ہوتی ہے جب اندو کے حاملہ ہونے کے بعد مدن خائف ہو اٹھتا ہے کہ کہیں یہ مر ہی نہ جائے:

> ''تجھے کچھ نہ ہوگا۔ اندو... میں تو موت کے منہ سے بھی چھین کے لے آؤں گا تجھے۔ اب ساوتری کی نہیں ستیہ وان کی باری ہے۔''

لیکن ستیہ وان کی باری کبھی آئی ہے نہ آئے گی۔ یہ ایثار و قربانی کی پتلی ساوتری یعنی اندو ہی کا مقصد ہے کہ ہر بار خون کے دریا سے گزرے اور اپنی زندگی کو خطرے میں ڈال کر ایک نئے وجود کو زندگی عطا کرے۔

> ''کمرے میں وہ اکیلا ہی تھا اور اندو.. نند اور جسودھا... اور دوسری طرف نندلال...''

> ''اب سب کچھ ٹھیک تھا اور اندو شانتی سے اس دنیا کو تک رہی تھی۔ معلوم ہوتا تھا اس نے مدن ہی کے نہیں دنیا بھر کے گناہگاروں کے گناہ معاف کر دیے ہیں اور اب دیوی بن کر دیا اور کرونا کے پرساد بانٹ رہی ہے۔''

اب اندو جننی ہے جگت ماتا، سب کی ماں۔ وہ جسودھا ہے، دیوی کے بیٹے کرشن یعنی نندلال کو پالنے والی، خود دکھ سہنے اور سب کو سکھ اور شانتی دینے والی۔ تبھی تو اندو نے شادی کی رات مدن سے چھوٹتے ہی کہا تھا۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو''

> ''اس موقع پر اگرچہ آسمان پر کوئی خاص بادل نہ تھے لیکن پانی پڑنا شروع ہو گیا تھا۔ گھر کی گنگا طغیانی پر تھی اور اس کا پانی کناروں سے نکل نکل کر پوری ترائی اور اس کے آس پاس بسنے والے گاؤں اور قصبوں کو اپنی لپیٹ میں لے رہا تھا۔''

تھوڑی دیر میں دل کی کوئی کڑی ٹپکنے لگتی ہے اور

> ''ہلکی بارش تیز بارش سے زیادہ خطرناک ہوتی ہے، اس لیے باہر کا پانی اوپر کی کڑی میں سے ٹپکتا ہوا اندو اور مدن کے بیچ میں ٹپکنے لگا۔''

''برسات'' اور ''پانی'' پڑنے کے استعارے کا استعمال بیدی نے اس موقع پر جب دھرتی کی کوکھ کھلی ہوئی ہے اور وہ اپنے آکاش سے بغل گیر ہونے اور ''پانی'' کی صورت میں اس کے بیج کو اپنے اندر جکڑ لینے یا اپنے قرض کو وصول کرنے کے لیے بے قرار ہے۔ ''ایک چادر میلی سی'' میں بھی کیا ہے۔ دونوں جگہ یہ بارش تیز نہیں بلکہ ہلکی ہے جو دھرتی کی نس نس، پور پور کو شرابور کر سکتی ہے۔ میں نے اس بات کی طرف پہلے اشارہ کیا ہے کہ اندو یعنی چاند کا دوسرا نام سوم ہے جو ''پانی'' سے پیدا ہوا اور جسے سوم رس یعنی زندگی کے امرت یا تخلیقی آبی مادے کا دینے والا تصور کیا جاتا ہے۔ وشنو پران سے روایت ہے کہ انوسویا کے بیٹے سوم کا بیاہ رشی دکش کی ۲۷ بیٹیوں سے ہوا تھا، لیکن دل و جان سے وہ چاہتا صرف روہنی کو تھا۔ باقی ۲۶ کے حسد و رقابت سے مجبور ہو کر دکش نے ''سوم چاند'' کو شراپ دیا تھا کہ تیرا حسن کبھی ایک سا نہیں رہے گا، اور تو ہمیشہ گھٹتا بڑھتا رہے گا۔ عورت (اندو) کا سفر بھی تخلیق سے تکمیل اور تکمیل سے تخلیق کی طرف جاری رہتا ہے، کبھی وہ کلی ہے، کبھی پھول اور کبھی مرجھائی ہوئی پنکھڑی جو ہر بار جب کلی سے پھول بنتی ہے تو ایک نئی کلی کو جنم دیتی ہے۔ روشنی سے تاریکی اور تاریکی سے روشنی یا عدم سے وجود اور وجود سے عدم کے سفر کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اندو کبھی سب کچھ ہے کبھی کچھ بھی نہیں۔ کبھی پونم کا چاند ہے اور کبھی اماوس کی رات۔ آخری منظر میں جب مدن اندو سے منحرف ہو کر بازار جانے کی کوشش میں ہے تو بیدی نے لکھا ہے:

''پھر آج چاندنی کے بجائے اماوس تھی...''

لیکن محبت میں اماوس سے پورنیما اور انکار سے اقرار کا سفر ایک جست میں طے ہوتا ہے اور پلک جھپکتے میں اندو پورے چاند کی صورت ''مدن کا ہاتھ پکڑ'' کر اسے ایسی دنیاؤں ''میں لے جاتی ہے جہاں انسان مر کر ہی پہنچ سکتا ہے۔'' اگرچہ عورت کا یہ ہمہ گیر آفاقی تصور اپنی اصل کے اعتبار سے شیومت کے شکتی اور تانترک عقائد سے ملتا جلتا ہے لیکن کہانی کی ساری فضا ویشنومت سے ماخوذ ہے۔ دروپدی، ساوتری اور سیتا سب ویشنو تصورات ہیں۔ ویشنو کے خاص منتر ''اوم نمو بھگوتے واسودیوایا'' سے بھی کئی موقعوں پر فضا سازی کی گئی ہے۔ اس میں واسودیو سے مراد کرشن ہیں جو واسودیو کے بیٹے اور ویشنو کے آٹھویں اوتار مانے جاتے ہیں۔ بچے کی پیدائش کا دن بھی وجے دشمی ہے جو رام کے تعلق سے ویشنو تہوار ہے۔ ویشنومت کے ان حوالوں کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ بخلاف ''اپنے

دکھ مجھے دے دو" کے "ایک چادر میلی سی" کی ساری اساطیری فضا شیومت سے ماخوذ ہے۔ ناول کا مرکز و محور یہاں بھی عورت ہے، روحِ کائنات اور تخلیق کی امین لیکن اس تصور اور اُس تصور میں ہلکا سا فرق زاویۂ نگاہ کا ہے۔ وہاں زور اس بات پر تھا کہ عورت زندگی کا زہر پی کر مرد کے لیے امرت فراہم کرتی ہے یا دکھ سہتی اور سکھ دیتی ہے۔ اس کے برعکس "ایک چادر میلی سی" میں واضح طور پر معاملہ حیاتیاتی یعنی عورت کے مرد کو قابو میں لانے اور تولید نسل کے تخلیقی عمل میں اس سے اپنے قرض کے وصول کرنے کا ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں اندو کبھی درو پدی تھی، کبھی ساوتری اور کبھی جنک دلاری سیتا۔ یہ سب کے سب عورت کے مثبت روپ ہیں، محبت، ایثار، عزت، عصمت اور پاکیزگی کی اساطیری روایات سے جگمگاتے ہوئے۔ لیکن ان کے مقابلے پر "ایک چادر میلی سی" میں رانو کے تصور میں مثبت اور منفی دونوں پہلو ہیں۔ ناول کی ساری فضا خون سے لت پت اور تشدد کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے جس کا تعلق واضح طور پر شکتی پوجا، تانترک عقائد، خون کی قربانی اور قتل کی روایت سے ہے۔ ناول کے آغاز ہی سے اس کا اشارہ مل جاتا ہے: "آج شام سورج کی ٹکیا بہت لال تھی... آج آسمان کے کوٹلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا۔"

سورج کا لال ہونا استعارہ ہے قتل کا۔ بیدی نے محض کوٹلہ نہیں، بلکہ سورج کی رعایت سے آسمان کا کوٹلہ کہا ہے، جس سے فوری طور پر ایک مابعد الطبیعیاتی (METAPHYSICAL) فضا پیدا ہو جاتی ہے اور قتل و خون کا روح کو جکڑ لینے والا تصور سامنے آ جاتا ہے جو شکتی اور دیوی سے مخصوص ہے۔

> "کوٹلہ جاترا کی جگہ تھی۔ چودھری کی حویلی کے بازو میں
> دیوی کا مندر تھا، جو کبھی بھیدوں سے بچتی بچاتی اس گاؤں آ نکلی تھی
> اور اس جگہ جہاں اب ایک مندر کھڑا تھا گھڑی دو گھڑی بسرام کیا تھا
> پھر بھاگتی ہوئی جا کر سامنے سیالکوٹ، جموں وغیرہ کی پہاڑیوں میں
> گم ہو گئی تھی۔"

دیوی کی دو شانیں ہیں مثبت اور منفی۔ مثبت حیثیت سے وہ پاروتی ہے، اما، یا گوری ہے، نسوانی حسن و جمال اور محبت و وفا شعاری کی تمثیل اور مادرانہ شفقت کا مرقع، لیکن منفی شان میں وہ کالی ہے، درگا ہے اور بھوانی ہے، رنگت کی سیاہ، دیکھنے میں بھیانک اور

ہیبت ناک چہرے دانتوں اور ہاتھوں سے خون ٹپکتا ہوا اور بھیروں کی لاش کو پیروں تلے دبائے وہ وحشیانہ طور پر مسکراتی ہوئی نظر آتی ہے۔

شومت سے زیادہ تر دیوی یا شکتی کا یہی خونخوار تصور وابستہ ہے۔ شکتی قوتِ تخلیق ہے اس کے ساتھ شو کا تصور محض تکمیلی حیثیت سے آتا ہے۔ شو شکتی کی تجسیم یونی اور لنگم یعنی عورت اور مرد کے اعضائے مخصوص سے کی جاتی ہے جو تانترک عقائد کی رو سے پرستش کا موضوع ہیں۔ شکتی ماں بھی ہے اور شو کی بیوی بھی اور بھیروں کے روپ میں اس کی قاتل بھی۔

منگل اور رانو کے رشتے کی توجیہہ مغربی نفسیات کے OEDIPUS COMPLEX کی رو سے کرنا سامنے کی بات ہے۔ بیدی کے ذہن میں یہ تصور بھی رہا ہوگا، لیکن میرا خیال ہے کہ بیدی فرائیڈ کی جنسیات سے اتنے متاثر نہیں، جتنے قدیم ہندوستانی فکر کے نظریۂ جنس سے کرداروں کی تعمیر کاری کے تخلیقی عمل میں وہ شکتی کے ان وسیع تر تصورات سے جن کی رو سے شکتی ماں بھی ہے اور فیتۂ حیات بھی، کیسے بچ سکے ہوں گے، خصوصاً جبکہ ان کا بچپن ان علاقوں میں گزرا ہے جہاں یہ تصورات قبل تاریخی زمانے سے رائج ہیں۔

بھیروں تعداد میں ایک سے زیادہ ہیں۔ یہ شو یعنی ازلی مرد کی شانیں ہیں اور سب کی سب وحشی اور تخریب کار۔ شو کی پتنی دیوی انھیں کی رعایت سے بھیروی بھی کہلاتی ہے۔ ''ایک چادر میلی سی'' میں ایک بھیروں تو خود تلوکا ہے، جھگڑالو، غصیلا اور تشدد پسند:

> ''مار ڈالا مار ڈالا... ہائے نی کوئی بچائے ہائے نی یہ راکھشس''، ''تلوکے کے دماغ میں آج کے ہنگامے کی بجائے وہ جاترن گھسی ہوئی تھی۔ اور رات بھر گھسی رہی۔ اندھیرے میں وہ خود مہربان داس تھا اور رانو جاترن'' دوسرے بھیروں مہربان داس، گھنشام دس اور باداہری داس ہیں جو سازش کر کے نوعمر جاترن یعنی دیوی کی عزت پر حملہ کرتے ہیں۔ ''دیوی کے پاس تو اپنے آپ کو بچانے کے لیے ترشول تھا، جس سے اس بھیروں کا سر کاٹ کے الگ کر دیا لیکن اس معصوم جاترن کے پاس صرف پیارے پیارے گلابی سے ہاتھ تھے، جنھیں وہ بھیروں کے سامنے جوڑ سکتی تھی... پھر

بدن.. جیسے تربوز کے گودے کا بنا ہوا، جو مہربان کی چھری سے بچ نہ سکتا تھا۔ شاید اسی لیے اس دن کا سورج غصے میں لال، کہیں گم ہو گیا تھا اور پھر آسمان پر دوج کے چاند کو نچڑنے پیلا ہونے کے لیے چھوڑ گیا"

لیکن دیوی چونکہ قابلِ تسخیر ہے، وہ جاترن کے بھائی کی شکل میں تلو کے کا خون چوس لیتی ہے۔

"وہ اپنے خون میں بسے کپڑوں کو نچوڑ نچوڑ کر لہو اپنے سر پر مل رہا تھا۔ یوں معلوم ہوتا تھا جیسے دیوی کی روح اس میں چلی آئی ہے اور ایک انتقامی جذبے سے اپنا روپ کروپ اور آنکھیں بھبھوکا کیے بھیروں یا تلو کے کی طرف دیکھ رہی ہے۔"

ناول کے آخر میں یہی لڑکا پھر شکتی کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے اور رانو کی بیٹی بڑی کو فروخت ہونے سے بچاتا ہے اور شادی کے ذریعے اس کی رکشا کرتا ہے۔

یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ اگرچہ شکتی کا تصور مابعد الطبیعیاتی طور پر ناول کی معنوی فضا میں پوری طرح بسا ہوا ہے، لیکن دراوڑوں کے مادری تہذیبی دور سے گزرنے کے بعد اس کے ہاں عورت کو مرکزی اہمیت حاصل تھی نسل انسانی کا قافلہ جن راہوں سے گزرا ہے تہذیب نے اپنے ارتقا کی منازل کو جس طرح طے کیا ہے، اس کے پیش نظر آج کی انسانی برادری میں عورت کا وہ درجہ نہیں رہا۔ حیاتیاتی طور پر وہ کمزور ہے ہی، سماجی طور پر بھی اس کا درجہ خاصا کمتر ہے، خاص طور پر ان معاشروں میں جو کم ترقی یافتہ یا غیر ترقی یافتہ کہے جاتے ہیں۔ اس لیے زندگی کا وہ ازلی کرب جو عورت مرد دونوں کا مشترکہ ورثہ ہے، عورت کے حصے میں کچھ زیادہ ہی آتا ہے۔ ہمارے ہاں سماجی سطح پر عورت کی بے بسی، محرومی اور بے چارگی شکتی کے قدیم ہمہ گیر تصور کی بالکل ضد ہے۔ بیدی کے ہاں ہندوستانی عورت کے روحانی اور سماجی مقام و مرتبہ کا یہ تضاد کھل کر سامنے آتا ہے۔ عورت کی زندگی جس طرح سے درد کا ساگر ہے بیدی اس کے احساس کو اپنے مخصوص استعاراتی انداز میں جگہ جگہ اظہار کی سطح تک لے آئے ہیں۔

"بیٹی تو کسی دشمن کے بھی نہ ہو بھگوان! ذرا بڑی ہوئی، ماں باپ نے

سسرال ڈھکیل دیا سسرال والے ناراض ہوئے، مائیکے لڑھکا دیا۔
ہائے یہ کپڑے کی گیند۔ جب اپنے ہی آنسوؤں سے بھیگ جاتی ہے
تو پھر لڑھکنے جوگی بھی نہیں رہتی۔"

"رانو سوچتی... وہ خود بھی تو روٹی کپڑے کے وعدے پر چلی آئی تھی۔
لیکن پاپی پرماتما نے جب اس کو بچی کی زندگی کی سسرال میں بھیجا تو
روٹی کپڑے کا بھی وعدہ نہ کیا۔"

"رانو اٹھی... مڑتے ہوئے اس نے جنداں کو ایسی نگاہوں سے دیکھا
جیسے کہہ رہی ہو۔ تو تو جننی ہے ماں! جگت ماتا ہے تو تو مجھے مت
دھتکار جیسے تیسے بھی ہو، مجھے رکھ لے، میرا اس دنیا میں کوئی نہیں..."

"رانوں نے چھوں کی طرف دیکھا... جیسے یہ اس کا بچپن تھا، اس کی
معصومیت ہی تھی جو رانو کے دکھ کو سمجھ سکتی تھی۔ یہ بچپن اور معصومیت
جو کردہ اور ناکردہ گناہوں سے کہیں اوپر تھی۔ رانو کا جی چاہا اسے
چھاتی سے لگالے۔ بھینچ لے کہ وہ پھر سے اس کے بدن میں تحلیل
ہو جائے اور اس دنیا میں نہ آئے جہاں..."

"ہیر نے کہا۔ اے جوگی تو جھوٹ کہتا ہے، روٹھے یار کو منانے کون
جاتا ہے۔ میں ڈھونڈتے ڈھونڈتے تھک گئی۔ ایسا کوئی نہ دیکھا جو
جانے والوں کو واپس لے آئے..."

ناول میں دو موقعوں پر برات کا منظر ہے، ایک بار جب منگل کو زبردستی پکڑ کر لایا جاتا ہے اور دوسری بار جب جاترن کا بھائی بڑی کو بیاہنے آتا ہے، دونوں جگہ غالباً غیر ارادی طور پر شو کا تصور ابھر آیا ہے:

"اور عجیب سی برات، جیسے شو جی پاروتی کو لینے آئے ہوں۔ گلے
میں رودراکش کی مالائیں اور سانپ! منہ میں دھتورا اور بھانگ! کمر
میں لنگوٹ اور کاندھے پر مرگ چھالا اور ہاتھوں میں ترشول... براتی
بندر اور لنگور شیر اور چیتے اور ہاتھی..."

شادی کے بعد شو اور پاروتی کی طویل جدائی اور ملن کا ذکر پرانوں میں ملتا ہے۔

ناول میں منگل اپنی شادی کی عجیب وغریب نوعیت کی وجہ سے رانو سے کھنچا ہوا ہے۔ شوجی کی تپسیا بھنگ کرنے اور انھیں پاروتی کی طرف راغب کرنے کے لیے کام دیو اور رتی کی ضرورت پڑی تھی۔ ناول میں رتی کے روپ میں سلامتے ہے جس کے متناسب اعضا کی کشش منگل کے جسم میں جنس کی جوالا بھڑکا دیتی ہے۔ لیکن اس موقع پر گھر کی پاروتی رانو راستہ روک کر کھڑی ہو جاتی ہے اشٹم کے چاند کی طرح آدھی نظروں سے اوجھل:

> ''رانو کیا چھپا رہی تھی۔ کوئی بات تھی جو بٹنے، بندی، اخروٹ کی چھال اور رس بھریوں سے اوپر ہوتی ہے جس کا تعلق عورت کی شکل و صورت سے نہیں ہوتا۔ نہ اس کی نسائیت اور اس کی انتہا سے، جسے وہ دھیرے دھیرے سامنے لاتی ہے اور جب لاتی ہے تب پتا چلتا ہے یہ بات تھی۔ جیسے اشٹم کا چاند اپنا آدھا چھپائے رہتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ روز بروز ایک ایک پردے، دوپٹے، چولی انگیا سب کو الگ ڈالتا جاتا ہے اور آخر ایک دن ایک رات پورنیما کے روپ میں آکر کیسی بے خودی و مجبوری کیسی ناداری و لاچاری کے ساتھ اپنا سب کچھ لٹا دیتا ہے...''

منگل جب شراب کے نشے میں لڑکھڑاتا ہوا دروازے تک جاتا ہے اور پھر گھر کے باہر کا گھور اندھیرا دیکھ کر واپس آجاتا ہے تو سامنے:

> ''رانی کھڑی تھی، پونم کا چاند، جو بے صبر ہو کر آدھے سے پورا ہو گیا تھا۔ اور بادلوں کے لحاف و توشک کو چیرتے پھاڑتے ہوئے نیچے زمین پر اتر آیا تھا۔''

> ''عورت کا حسنِ ثلاثہ منگل کے سامنے تھا جس سے گیہوں کی روٹی کھانے والا کوئی بھی مرد انکار نہیں کر سکا... اور بیچ میں لطیف سا پردہ... پھر اس حسن پر ایک انگڑائی... سال کے باون ہفتے، ہفتے کے سات دن، دن کے آٹھ پہروں گھنٹوں اور پلوں میں ایک ایسا لمحہ ضرور آتا ہے جب چاند لپک کر سورج کو سر سے پاؤں تک گہنا دیتا ہے۔''

ایک طویل جدو جہد کے بعد یہ ایک طرح سے شکتی کی جیت تھی۔ عورت کی فتح، جس نے اپنے مرد کو اپنے وجود میں تحلیل کر لیا تھا۔ شکست خوردہ سورج ''منگل'' شب کے سامنے شرمایا اور بادل کے پردے سے منھ نکال اپنی زمین ''رانو'' کی طرف دیکھتے ہوئے مسکرانے لگا۔ شکتی کی اس بھرپور فتح کے موقع پر بیدی نے ہندوستانی عورت کی روحانی عظمت اور سماجی بے بسی کے تضاد کو نظر انداز نہیں کیا۔ ایک طرف تو بے چارگی کی یہ کیفیت ہے۔

''آج آسمان کے کوٹلے پر کوئی نادار اپنی محبت سے سرشار روتا کڑھتا ہوا اپنی پھٹی پرانی چادر اوڑھ کے سو گیا تھا۔''

اور دوسری طرف بڑی کی شادی کے سلسلے میں طاقت و عظمت کا یہ منظر:

''رانی ہاں کہے گی تو دنیائیں بس جائیں گی۔ اور اگر نہ کہے گی تو پرلے آجائے گی۔ مہا پرلے۔ جس میں کیا انسان اور کیا حیوان کیا پشو اور کیا پنچھی۔ کیا دھرتی اور کیا آکاش، سب ناش ہو جائیں گے۔ سے کے پاس کوئی نوح نہ رہے گا اور خدا کے پاس کوئی روح... شبد میں جھنکار نہ رہے گی، جیوتی میں پرکاش نہ رہے گا۔''

شروع میں میں نے کہا تھا کہ شیومت کے پیکروں کی وجہ سے پورے ناول کی معنوی فضا میں قتل و خون کی روایت بسی ہوئی ہے۔ تلوکے کے قتل اور جاترن کی عصمت دری کے بعد خونیں مناظر ایک کے بعد ایک سامنے آتے رہتے ہیں۔ منگل کو جب گھسیٹ کر شادی کے لیے لایا جاتا ہے تو ''وہ لہولہان تھا۔'' اسی طرح وصل کی رات بوتل کی چھینا جھپٹی میں رانو کے سر سے ''خون کا فوارہ'' بہہ نکلتا ہے۔ ''ٹماٹر'' جو کھایا نہیں جا سکا، تلوکے کی خون آلودہ لاش کی یاد دلاتا ہے۔ وصل کی رات کو پھر یہی ''ٹماٹر'' چینی کی ایک ٹوٹی ہوئی رکابی میں ملتا ہے ''دل کی شکل کا ٹماٹر جو آٹھ حصوں میں کٹا پڑا تھا'' آخری باب میں بڑی کی شادی کے بعد جب رانو مندر کی طرف ہاتھ اٹھا دیتی ہے تو اچانک محسوس ہوتا ہے۔ ''جہاں کلس تھے وہیں اندھیرے میں کسی کے ہاتھ پھیلے اور گردن لٹکتی ہوئی نظر آئی۔''

(۳)

اوپر کے تجزیوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بیدی کے فن میں استعارہ اور

اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے۔ اکثر و بیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچا دیو مالائی عناصر پر ٹکا ہوتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ وہ شعوری یا ارادی طور پر اس ڈھانچے کو خلق کرتے ہیں اور اس پر کہانی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ دیو مالائی ڈھانچا پلاٹ کی معنویت فضا کے ساتھ ساتھ ازخود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ بیدی کا تخلیقی عمل کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اپنے کردار اور اس کی نفسیات کے ذریعے زندگی کے بنیادی رازوں تک پہنچنے کی جستجو کرتے ہیں۔ جبلتوں کا خود غرضانہ عمل، جسم کے تقاضوں اور روح کی تڑپ کو وہ صرف شعور کی سطح پر نہیں بلکہ ان کی لاشعوری وابستگیوں اور صدیوں کی گونج کے ساتھ سامنے لاتے ہیں۔ بیدی کے ہاں کوئی واحد واقعہ محض واقعہ نہیں ہوتا، بلکہ ہزاروں لاکھوں دیکھے اور ان دیکھے واقعات کی نہ ٹوٹنے والی مسلسل کڑی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں چوں کہ ان کا سفر تجسیم سے تخئیل کی طرف، واقعہ سے لاواقعیت کی طرف، تخصیص سے تعمیم کی طرف اور حقیقت سے عرفانِ حقیقت کی طرف ہوتا ہے، وہ بار بار استعارہ، کنایہ اور دیو مالا کی طرف جھکتے ہیں۔ ان کا اسلوب اس لحاظ سے منٹو اور کرشن چندر دونوں سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ کرشن چندر واقعات کی سطح تک رہتے ہیں۔ منٹو واقعات کے پیچھے دیکھ سکنے والی نظر رکھتے تھے، لیکن بیدی کا معاملہ بالکل دوسرا ہے۔ چلتے تو یہ بھی زمین پر ہیں، لیکن ان کا سر آکاش میں اور پاؤں پاتال میں ہوتے ہیں۔ بیدی کا اسلوب پیچیدہ اور گمبھیر ہے۔ ان کے استعارے اکہرے یا دہرے نہیں، پہلو دار ہوتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار اکثر و بیشتر ہمہ جہتی (MULTIDIMENSIONAL) ہوتے ہیں جن کا ایک رخ واقعاتی اور دوسرا آفاقی و ازلی (ARCHETYPAL) ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ان کی تعمیر کاری میں زماں اور مکاں کی روایتی منطق کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ان کی نفسیات میں انسان کے صدیوں کے سوچنے کے عمل کی پرچھائیں پڑتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ایسے میں وقت کا لمحہ موجود صدیوں کے تسلسل میں تحلیل ہو جاتا ہے، اور چھوٹا سا گھر پوری کائنات بن کر سامنے آتا ہے۔ بیدی جس عورت اور مرد کا ذکر کرتے ہیں وہ صرف آج کی عورت اور آج کا مرد نہیں بلکہ اس میں وہ عورت اور وہ مرد بھی شامل ہے جو لاکھوں کروڑوں سال سے اس زمین کے شدائد جھیل رہے ہیں اور اس کی نعمتوں سے لذت یاب ہوتے چلے آرہے ہیں۔ بیدی کے پہلو دار استعاراتی اسلوب کی وجہ سے ان کے کرداروں کے مسائل اور ان کی محبت و نفرت،

خوشیاں اور غم، دکھ اور سکھ مایوسیاں اور محرومیاں نہ صرف انھیں کرداروں ہی کی ہیں، بلکہ ان میں ان بنیادی جذبات اور احساسات کی پرچھائیاں بھی دیکھی جاسکتی ہیں جو صدیوں سے انسان کا مقدر ہیں یہ مابعد الطبیعیاتی فضا بیدی کے فن کی خصوصیت خاصہ ہے۔

میں نے شروع میں کہا تھا کہ بیدی کے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کے اولین نقوش ان کی ابتدائی کہانیوں میں ڈھونڈنے سے مل جاتے ہیں۔ ان کا پہلا کامیاب استعمال ''گرہن'' میں کیا گیا تھا لیکن اس وقت بیدی کو بھی اپنی اس قوت کا احساس نہیں تھا۔ آزادی کے بعد ''لاجونتی'' کی کامیابی نے یقیناً انھیں مزید اس راہ پر ڈالا ہوگا خواہ ایسا لاشعوری طور ہی پر ہوا ہو۔

کوکھ جلی اگرچہ ۱۹۴۹ء میں شائع ہوئی لیکن اس کی اکثر کہانیاں آزادی سے پہلے کی ہیں۔ لیکن پہلی بار پوری طرح یہ اسلوب ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں کھل کر سامنے آیا۔ اس کے بعد تو جیسے بیدی نے اپنے آپ کو پالیا۔ یا انھیں اپنے اسلوب کی بنیادوں کا عرفان ہو گیا۔ ''ایک چادر میلی سی'' لگ بھگ اسی زمانے میں لکھا گیا۔ اس میں اور اس کے بعد بیدی کے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کی قوتِ شفا کو واضح طور پر دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہاں آزادی کے بعد سب کہانیوں کے تجزیے کی گنجائش تو نہیں البتہ مختصراً چند اشارے کیے جاتے ہیں۔

''لاجونتی'' میں معنوی فضا کی توسیع کے لیے ''رامائن کی کتھا'' ''سیتا کے اغوا'' اور ''دھوبی کی حکایت'' سے مدد لی گئی ہے۔ ''جوگیا'' میں رنگوں کی حیثیت پہلودار استعاروں کی ہے اور ان احساسات اور کیفیات کو ابھارا گیا ہے جو رنگوں کے اثر سے طبیعت میں پیدا ہوتے ہیں۔ ''ببل'' میں عفت و عصمت کی پاسداری کے لحاظ سے لڑکی کے کردار کی سیتا سے تطبیق کی ہے اور خود کو ببل نٹ کھٹ بالک کرشن ہے جو ہوٹل میں سیتا کو درباری کی ہوس کا شکار ہونے سے بچالیتا ہے۔ لمبی لڑکی میں گیتا کے سترہویں ادھیائے اور اس کے مہاتم کا تصور ملتا ہے جو اس وقت پڑھا جاتا ہے جب دادی کی زندگی کی کشتی ''لمبی لڑکی'' کی شادی کے بعد کنارے آلگتی ہے۔ ''ٹرمینس سے پرے'' میں اچلا کا شوہر رام گذکری بیسویں صدی کا رام ہے جو بن باس یعنی دورے پر جاتے ہوئے اپنی سیتا یعنی اچلا کو راس رچانے کے لیے پیچھے اکیلا چھوڑ جاتا ہے۔ حجام الہ آباد میں سرسوتی کے سنگم کا لوک پتی جس نے حجامت بنا

بنا کے سب کا حلیہ بگاڑ رکھا ہے، دراصل ہماری موجودہ سیاسی لیڈر شپ یا حکمراں طبقہ ہے۔ یہ غالباً بیدی کی واحد کہانی ہے جس میں استعارے کی با قاعدہ تکرار نے پوری کہانی کو علامتی رنگ دے دیا ہے۔ ''دیوالہ'' بھابی اور نند کے جنسی جذبات کی کہانی ہے۔ جس میں بیدی نے شادی کے ادارے کے بارے میں بعض سوال اٹھائے ہیں۔ اس کا مرکزی کردار آتش باز لڑکا شیتل ہے جو نہ صرف گوکل اشٹمی کے دن کرشن کی روایت کی پیروی میں رسم کی مٹکی پھوڑتا ہے بلکہ عملاً بھی ''مٹکی'' پھوڑتا ہے ''یوکلپٹس'' کی اساطیری علامتیں عیسائیت سے ماخوذ ہیں۔ بیدی کی تازہ کہانیوں میں سے ''میتھن'' میں کھجوراہو کے مندروں کی جنسی وحدیت کی فضا ہے۔ اس میں جنس کو اکائی کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ مرد اور عورت جنس کے دو پہلو ہیں ___ توام ___ آپس میں جڑے ہوئے جیمنی کا جڑواں ستاروں کا تصور یونانی اور مصری اساطیر میں بھی ملتا ہے لیکن اس کی ثنویت میں وحدت دیکھنا ہندوستانی ذہن سے متعلق ہے۔ بیدی نے اپنے مخصوص انداز میں جنسی انجذاب کی وحدیت میں تخلیقِ کائنات کی مابعد الطبیعیاتی وحدانیت کی جو معنوی فضا پیدا کی ہے وہ ان کے کمالِ فن کی دلیل ہے۔

اس بات کی شکایت عموماً کی جاتی ہے کہ بیدی اب جنس کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ جس طرح اوپر کے تجزیے سے یہ بات ثابت کی جا چکی ہے کہ دیو مالا سے مدد لینے کا رجحان بیدی میں شروع سے تھا لیکن آزادی کے بعد یہ با قاعدہ طور پر ان کے فن کا حصہ بن گیا، اسی طرح یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ جنس کے بارے میں لکھنے کا مادہ بیدی میں پہلے سے تھا (''گرہن'' کی چودہ کہانیوں میں سے سات یعنی نصف کے مرکزی خیال کا جنس سے گہرا تعلق ہے) لیکن آزادی کے بعد اس نے ایک بھرپور رجحان کی شکل اختیار کر لی ہے۔ یہ سوچنا غلط نہیں ہے کہ بیدی کو ہندوستانی اساطیر و روایات کے ساتھ شروع ہی سے جو دلچسپی رہی ہوگی، وہ آزادی کے بعد کئی گنا بڑھ گئی ہے۔ انھیں ہندوستانی ذہن کے تصورِ جنس کا بھی گہرا احساس رہا ہوگا یہ سامنے کی بات ہے کہ قدیم ہندوستان کا تصورِ جنس سامی تصورِ جنس سے یا جدید مغربی تصورِ جنس سے بالکل مختلف چیز ہے۔ یہ بہت ہی آزادانہ، کھلا ڈلا اور بھرپور ہے، روح کی لطافت سے شاداب اور خون کی حدت سے تھرتھراتا ہوا۔ سامی تصور کی سخت گیری جو مجازی لگاؤ کو شجرِ ممنوعہ قرار دیتی ہے، یہاں نام کو بھی نہیں۔ بے شک جسمانی لذت اور حواس کی سرشاری اس کا نقطۂ آغاز ہے لیکن یہ کیفیت اس ہوس کی

اور سفلہ پن کی طرف نہیں لے جاتی جو مغربی مزاج سے مخصوص رہا ہے۔ جسمانی حسن کے آزادانہ اور بیباک اظہار کی وجہ سے یہاں عریانیت کے وہ معنی ہی نہیں، جن سے ہمارے موجودہ ذہن آشنا ہیں۔ شوشکتی اور وشنو مت کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ یہ ہندوستان میں اساطیر کی دو اہم ترین روایتیں ہیں، اور دونوں میں جنس کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ شوشکتی کے سلسلے میں یونی اور لنگم کی پرستش کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ کرشن کی راس لیلا کا مرکز و محور بھی جنس ہے۔ ان دونوں میں فرق صرف اتنا ہے کہ شوشکتی کے تصور میں دراوڑی ذہن کی کھردری ارضیت کا پہلو نمایاں ہے اور کرشن کی راس لیلا یا سیتا اور رام کے تعلقات میں آریائی ذہن کی آسمانی لطافت کا پہلو نمایاں ہے۔ ان اساطیری تصورات کے علاوہ بیدی کے سامنے ہندوستانی فنونِ لطیفہ کی روایتیں بھی رہی ہیں۔ ہندوستانی مصوری، سنگ تراشی اور موسیقی میں جنس کا عمل دخل دنیا کی کسی بھی تہذیب سے کہیں زیادہ ہے۔ یہاں راگ راگنیاں بھی حسیناؤں کے پیکر میں ڈھل کر سامنے آتی ہیں۔ کھجوراہو یا کونارک کی سنگ تراشی ہو یا اجنتا ایلورا، باگھ اور ایراوتی کی مجسمہ سازی یا نقاشی، ہر جگہ جنس کا اظہار آزادانہ اور بھرپور طریقے پر ہوا ہے۔ اس میں لذت کا پہلو یقیناً ہے لیکن اس عظیم مسرت کے روپ میں جو انسان کو فطرت کا سب سے اہم عطیہ ہے۔ دراصل سارا معاملہ تخلیق کے لامتناہی عمل کا ہے۔ ہندوستانی روایت میں جنس کے جسمانی پہلو کو اس کے روحانی پہلو سے الگ کر کے دیکھا ہی نہیں جاتا۔ یا پھر یوں کہا جا سکتا ہے کہ جنس کے جسمانی پہلو کی کچھ اس طرح سے تطہیر اور تقدیس کر دی گئی ہے کہ عریانیت عریانیت نہیں رہی۔ بیدی کے ہاں جنس کے ذکر کو اگر اس پس منظر میں دیکھا جائے تو اس کی معنویت ہی بدل جاتی ہے۔

> ''یہ دنیا کتنی پیاری جگہ ہے جہاں کے لوگ خدا نے بنائے اور پھر فرشتوں سے کہا کہ ان کو سجدہ کرو۔ آخر ایک دن ایک رات عظیم ''وہ'' سامنے بیٹھی ہے، ویدوں کے منتر اور شاستروں کے ارتھ جس کی طرف کبھی واضح اور کبھی مبہم اشارے کرتے ہیں۔''

> ''بیاہ شادی کے گیت جس کے لیے مرتعش اور بھٹوں میں جس کے لیے اینٹیں پکتی ہیں... اور سبھاؤں میں شور جس کے لیے بڑھتا ہی جاتا ہے، جسے اس کے بچوں کی ماں ہونا ہے، اس لیے وہ اس دھرتی

کی طرح ڈرتی سمٹتی ہے جس میں کسان آتا ہے، ہل کاندھے پر ڈالے، جس کا تیز اور تیکھا پھل ابھی ابھی کسی لوہار نے تیز آنچ والی بھٹی میں ڈالا ہے... سر پر پگڑی باندھے، کلغی سجائے وہ راجا جنک معلوم ہونے لگتا ہے جو دھرتی کو الٹائے گا تو نہ جانے کب سے اس میں دبی ہوئی مٹکی پھوٹ جائے گی، اور اس میں سے بڑے ہی صبر بڑے ہی ایثار، بڑے ہی پیار والی جنک دلاری سیتا پیدا ہوگی۔ جس کے لیے اس کا عظیم "وہ" آتا ہے، ایک ہاتھ میں مقدس کتاب، دوسرے میں شراب لیے... تاریخ کے دھندلے ادوار میں وہ ان گنت گوپیوں سے کھیلا ہے، ان کے ساتھ بے شمار راسیں رچائی ہیں اور اس کی آنکھوں میں ڈر ہے، اور محبت اور بہیمت۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس بار کی تر و تازہ حسین و جمیل دوشیزہ کے بدن پر قبضہ جمائے گا، بار بار اپنائے گا، بے ہوش ہو جائے گا۔ اور وہ نہیں جانتا وہ محض ایک تنکا ہے، زندگی کے بحر زخار میں صرف ایک بہانہ ہے تخلیق کے اس لامتناہی عمل کو ایک بار چھیڑ دینے کا، ایک بار حرکت میں لے آنے کا، اور پھر بھول جانے کا..." (لمبی لڑکی)

"موہن نے ہمیشہ عورت کو مایا کے روپ میں دیکھا تھا۔ وہ باہر سے اور اندر سے اور معلوم ہوتی تھی۔ اچھا اور برا، گناہ اور ثواب کبھی خوبصورت کبھی بدصورت طریقے سے آپس میں گھلے ملے ہوتے تھے۔ پھر جو عورت کپڑوں میں بھری پری دکھائی دیتی وہ دبلی نکلتی اور دبلی دکھائی دینے والی بھر پری... اسے ہی تو مایا کہتے ہیں یا لیلا۔ مثلاً ایسی تندرست عورت جسے دیکھتے ہی گردے میں درد ہونے لگے، اس سے ڈرنا بے کار بات ہے اور ہڈیوں کے ڈھانچ سے الجھنے پہ اتنا بھی نفع نہیں ہوتا جتنا کسی مزدور کو بیس لکڑیاں کاٹنے سے۔ مایا جس کے بارے میں کہیں یہ ہاتھ نہ آئے گی وہی گردن دبائے گی، اور مایا کیا

ہوتی ہے۔" (ترمینس سے پرے)

یہ لے شہوانی حدوں کو بھی چھو سکتی ہے لیکن کتھا سرت ساگر، ہتوا پدیش، شکاسپ تتی، اور پرانوں کے سیکڑوں ہزاروں قصے کہانیوں میں شہوانیت کا وہ کون سا پہلو ہے جو بیان نہیں ہوا۔ ان میں عورت کی فطرت جسمانی مسرت کے سربستہ رازوں کو کھولنے کی مسلسل کوشش ملتی ہے۔ ہندوستان کے کلاسیکی ادبی سرمایے میں جو مخصوص بے باکی پائی جاتی ہے، وہ چٹخارے کے لیے یا محض اکسانے کے لیے نہیں، اس کا تعلق جسمانی مسرت کی باخبری سے ہے۔ بیدی کے ہاں جنس کا ذکر زیادہ تر اس لحاظ سے آتا ہے جہاں معاملہ فطرت کے دل کی دھڑکنوں کو سننے، جسمانی کیف و سرور کے عظیم معمے کو سمجھنے، عورت اور مرد کے تعلقات کی بھول بھلیوں کے بھید کو جاننے اور کائنات میں اتصالِ باہمی کی پراسراریت کی گرہیں کھولنے کا ہو، وہاں جنس کے مختلف پہلوؤں کا ذکر ناگزیر ہے۔

(۴)

اب چند الفاظ بیدی کے اسلوب اور نئے افسانہ کی زبان کے بارے میں۔ نئے افسانہ میں براہِ راست اندازِ بیان سے بچنے اور زبان کو تخلیقی سطح پر استعمال کرنے کا رجحان عام ہوتا جا رہا ہے۔ مجموعی طور پر اس رجحان کو رمزیہ اندازِ بیان (OBLIQUE EXPRESSION) کا رجحان کہا جا سکتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر ان تینوں اسلوبیاتی روایتوں سے انحراف کرتا ہے، جس کا ذکر میں نے مضمون کے شروع میں کیا تھا۔ یعنی پریم چند کی، منٹو کی اور کرشن چندر کی۔ ان تینوں روایتوں کو مجموعی طور پر براہِ راست اندازِ بیان (DIRECT EXPRESSION) کی روایت کہا جا سکتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ پرانے افسانہ نگاروں کے ہاں رمزیہ اندازِ بیان کی مثالیں مل جائیں گی۔ مثلاً احمد علی کا "موت سے پہلے" یا کرشن چندر کا "غالیچہ"۔ لیکن ایسی مثالیں خال خال ہی ہیں جبکہ نئے افسانے میں رمزیہ اور تمثیلی انداز بیان نے غالب رجحان کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ آزادی کے بعد جن افسانہ نگاروں نے براہِ راست اندازِ بیان سے رمزیہ اندازِ بیان کی طرف سفر کیا ہے، ان میں دو نام نہایت اہم ہیں: قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ اردو میں پہلی اساطیری کہانیاں بیدی نے لکھیں۔ بیدی کے ہاں اساطیر سے

مدد لینے کا رجحان ''گرہن'' سے شروع ہوتا ہے جو سنہ ۴۲ یا اس سے پہلے شائع ہو چکی تھی جبکہ انتظار حسین ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ اس طرف متوجہ ہوئے۔ ان کے مجموعے ''کنکری'' میں کوئی اساطیری انداز کی کہانی نہیں۔ البتہ سب سے پہلے حکایت اور داستان کے تمثیلی اسلوب کی بازیافت انتظار حسین نے کی انتظار حسین کے اسلوب کو داستانی تمثیلی اسلوب کی توسیع کہہ سکتے ہیں، جبکہ بیدی کا اندازِ بیان اساطیری ہے۔

جدید افسانہ نگاروں میں کچھ لوگ ایسے بھی ہیں۔ جنھوں نے براہِ راست اندازِ بیان کے افسانہ نگار ہوتے ہوئے بھی بعض افسانوں میں رمزیہ اندازِ بیان کو استعمال کیا۔ میری مراد رام لال کے افسانے ''آنگن'' جوگندر پال کے ''بازیافت'' اقبال مجید کے ''پیٹ کا کیچوا'' سے ہے۔ ان سے کچھ ہٹ کر اردو افسانہ میں اس وقت کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی میں بھی آرائشِ لفظی، رنگین بیانی، مرصع کاری اور تشبیہ سازی کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ میں نے اس سے پہلے جہاں تشبیہ اور استعمال کے سلسلے میں استعارے کے فرق سے بحث کی تھی، اس کی وضاحت کر دی تھی کہ زبان کے تخلیقی استعمال کے سلسلے میں استعارے کے مقابلے میں تشبیہ کم تر درجے کی چیز ہے۔ تشبیہ بے شک شعری لوازم میں سے ہے لیکن اول تو اس کی معنوی فضا محدود ہوتی ہے، اور استعارے کی لامحدود، دوسرے یہ کہ تشبیہ مشبہ بہ کے ساتھ آتی ہے اور اکثر و بیشتر اس کے ساتھ وجہ شبہ اور حرفِ تشبیہ کا دم چھلا بھی لگا ہوا ہوتا ہے، جس سے نہ صرف طوالت اور لفاظی پیدا ہوتی ہے بلکہ اشاریت بھی مجروح ہوتی ہے۔ اردو افسانہ میں تشبیہ سے مزین نثر دراصل کرشن چندر کے اسلوب کی توسیع ہے۔ کرشن چندر کے ہاں پھر بھی ایک لطافت، نرمی اور توانائی ہے جبکہ ان لوگوں کے ہاں تشبیہ اور تکرار کی بھرمار سے نثر بے حد کثیف اور گاڑھی ہو گئی ہے اور افسوس اس بات کا ہے کہ ایسی گاڑھی نثر لکھنے والے سمجھتے ہیں کہ وہ زبان و ادب کی خدمت کر رہے ہیں، اردو افسانے پر احسان فرما رہے ہیں۔ ایسے لوگوں میں اپنے گناہ بخشوائے ہوئے وہ افسانہ نگار بھی شامل ہیں، جنھیں افسانوی زبان کا سرے سے شعور ہی نہیں۔ لمبے لمبے جملے، رنگین اور نادر تشبیہیں، منظر نگاری کی بھرمار، تفصیل ہی تفصیل، جزئیات ہی جزئیات، الفاظ ہی الفاظ، ایسے افسانوں کو پڑھتے ہوئے سر پیٹ لینے کو جی چاہتا ہے۔ ادب بے شک الفاظ کا فن ہے لیکن الفاظ کو سلیقے سے برتنے کا، نہ کہ ان کا ڈھیر لگانے اور

انھیں بے مصرف استعمال کرنے کا۔ زبان کے ایسے کرم فرماؤں کو اردو افسانہ کبھی معاف نہ کرے گا۔

ان کے مقابلے پر وہ افسانہ نگار ہیں جو سرے سے براہِ راست اندازِ بیان کے قائل ہی نہیں اور موجودہ دور میں افسانے کے لیے صرف رمزیہ علامتی یا تمثیلی اندازِ بیان ہی کو موزوں سمجھتے ہیں۔ میری مراد دیویندر اسّر، بلراج مین را، سریندر پرکاش، انور سجاد، احمد ہمیش، خالدہ اصغر، بلراج کومل اور کمار پاشی جیسے افسانہ نگاروں سے ہے۔ یہ اردو افسانہ کی بلوغت کا کھلا ہوا ثبوت ہے کہ اب واضح معنی کے بجائے پوشیدہ معنی کی اہمیت تسلیم کر لی گئی ہے۔ یہ بھی طے ہے کہ جیسے جیسے افسانہ ترقی کرتا جائے گا رمزیہ اندزِ بیان کی اہمیت بڑھتی جائے گی۔

عام طور پر کہا جاتا ہے کہ اب افسانے کی زبان شاعری کی زبان سے قریب آ گئی ہے، لیکن یہاں شاعری کی زبان سے کرشن چندر اور ان کی صف کے افسانہ نگاروں کی رومانی نثر مراد نہیں جو طرحدار تو ہے تہہ دار نہیں۔ جدید افسانے میں شاعری کی زبان سے وہ زبان مراد ہے جو شاعرانہ وسائل سے کام لیتی ہے یعنی کنایہ، استعارہ، علامت، تمثیل، اشاریت اور رمزیت سے نیز اساطیر، قدیم رسوم و عقائد اور لوک روایات سے مدد لے کر نئے نئے معنوی تلازموں کی دریافت کرتی ہے۔

آخر میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نئے افسانہ نگار جب براہِ راست اندازِ بیان کی پرانی اسلوبیاتی روایت کو رد کر چکے ہیں تو رمزیہ اندازِ بیان کی نئی روایت کی بنیاد کس پر رکھی جائے گی؟ پریم چند کی زبان تو ارتقائی سفر میں پیچھے رہ گئی ہے۔ کرشن چندر کی زبان کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ ان دونوں کے بعد منٹو رہ جاتے ہیں یا پھر بیدی۔ بیدی کا معاملہ یہ ہے کہ ان کا اسلوب اتنا منفرد ہے کہ اس کی پیروی نہ کسی سے ہوئی ہے نہ ہو سکتی ہے۔ اس لیے نہیں کہ اس کی بنیاد استعارہ یا اساطیر پر ہے۔ (کیونکہ یہ بات تو ان میں اور اکثر جدید افسانہ نگاروں میں وجہ اشتراک ہے) بلکہ اس لیے کہ بیدی کی زبان اردو کے بنیادی دھارے (MAINSTREAM) سے قدرے ہٹی ہوئی ہے۔ اس طرح لے دے کے فقط منٹو رہ جاتے ہیں اور اس میں شک نہیں کہ منٹو کی زبان بنیادی اردو سے قریب ہونے کی وجہ سے سب سے زیادہ قابلِ قبول ہے۔ یہاں زبان اور اسلوب کے فرق پر نظر رکھنا ضروری ہے اسلوب کی

دو پرتیں ہوتی ہیں۔ پہلی اظہار کی پرت (LEVEL OF EXPRESSION) اور دوسری معنیاتی پرت (LEVEL OF DISCOURSE) جہاں تک رمزیہ انداز بیان کی پہلی پرت کا تعلق ہے یعنی اظہار کا تو لامحالہ منٹو کی زبان بنیاد کا کام دے گی۔ لیکن معنیاتی پرت تو لفظ کے پوشیدہ معنی پر زور دینے، استعارہ، کنایہ، علامت اور اساطیر سے مدد لینے اور زبان کے زیادہ سے زیادہ تخلیقی استعمال سے تیار ہوگی۔ اس سلسلے میں منٹو سے زیادہ مدد نہیں ملے گی، اِلاّ ''پھندنے'' کے، کیونکہ ان کا عام اسلوب تو بہرحال براہِ راست اندازِ بیان کی ذیل میں آتا ہے۔ البتہ معنیاتی تہہ داری، استعاراتی گہرائی اور اساطیری روایتوں کے لامحدود خزینوں سے استفادے کی بیدی کی دکھائی ہوئی راہ ہمیشہ روشن رہے گی۔

O

گوپی چند نارنگ

منٹو کا متن، ممتا اور خالی سنسان ٹرین

منٹو کا انتقال ۱۹۵۵ء میں ہوا۔ اتنے لمبے عرصے کے بعد منٹو کو دوبارہ پڑھتے ہوئے بعض باتیں واضح طور پر ذہن میں سر اٹھانے لگتی ہیں۔ منٹو اول و آخر ایک باغی تھا، سماج کا باغی، ادب و آرٹ کا باغی، یعنی ہر وہ شے جسے DOXA یا ''روڑھی'' रूढ़ि کہا جاتا ہے یعنی فرسودہ اور از کار رفتہ عقائد و تصورات یا ذہنی رویے، منٹو اس کا دشمن تھا۔ منٹو کے خون میں کچھ ایسی حرارت اور گردش تھی کہ وہ فطرتاً اور طبعاً ہر اس شے سے شدید نفرت کرتا تھا جسے بالعموم اخلاق و تہذیب کا لبادہ پہنا دیا گیا ہو۔ اس کی ایکسرےَ نگاہ فوری طور پر ان لبادوں کو کاٹ کر اس حقیقت تک پہنچ جاتی تھی جو ہر چند کہ تلخ اور تکلیف دہ تھی لیکن سچائی کی سطح رکھتی تھی۔ وہ اس ننگی کوری سچائی کا جویا تھا جو سامنے آتی ہے تو آنکھیں چندھیا جاتی ہیں۔ منٹو کو دوست احباب تو بہت ملے، لیکن اس کا سفر ایک مضطرب روح کا تنہا سفر تھا جسے اس کی زندگی میں بہت کم کسی نے سمجھا۔ بلکہ بالعموم منٹو کو غلط ہی سمجھا گیا اور زندگی بھر وہ ملامتوں اور رسوائیوں کی زد میں رہا۔ اس کے باطن کی آگ برابر دہکتی رہی، اور کسی منزل پر بھی اس کے یہاں تھکن یا بیزاری نام کی کوئی چیز نظر نہیں آتی۔ عام سماجی طور طریقے، اخلاق و ضابطے، یا ادب و آرٹ کے سانچے اور تصورات جن کا تعلق طبقۂ اشرافیہ یا بورژوازی سے تھا اور جو صدیوں سے مانوس اور قابل قبول چلے آتے تھے، منٹو نے اپنے تخلیقی وجود کی پوری شدت سے ان پر وار کیا اور ان کے 'تقدس' کو پارہ پارہ کر دیا۔ منٹو کی روح ایک گھائل فنکار کی روح ہے جو پورے عہد سے ستیزہ کار نظر آتی ہے۔ اس کے تخلیقی کرب کی تہہ میں بنیادی محرک اس کا یہی رویہ ہے کہ وہ DOXA سے کسی بھی سطح پر بھی سمجھوتا نہ کر سکتا تھا۔ اس بغاوت کی چنگاریاں زندگی بھر اڑتی رہیں اور پوری اردو دنیا منٹو کے ہاتھوں پے بہ پے

صدموں کا شکار ہوتی رہی۔ منٹو کی زندگی میں منٹو کو کم سمجھا گیا بلکہ سمجھا ہی نہیں گیا۔

یہ بات بھی واضح ہے کہ اخلاقی ریاکاری اور DOXA کی پہچان میں منٹو اپنے عہد کے ادیبوں سے بہت آگے تھا۔ شاید اس وقت منٹو کے معاصرین میں کسی دوسرے کو فکشن کے باغیانہ منصب یا نوعیت و ماہیت کا ایسا گہرا احساس نہیں تھا جیسا منٹو کو تھا۔ اس وقت ادب کی عام فضا افادہ پرستی اور اخلاق سازی سے عبارت تھی۔ افادہ پرستی اور اخلاق سازی کی یہ فضا مقدمۂ حالی کی شعریات سے مرتب چلی آتی تھی اور جس کو عظمت و رفعت عطا کی تھی اکبر و اقبال کی شاعری نے اور مستحکم کیا تھا پریم چند کی مثالیت نے۔ ایک ایسے دور میں جب بالعموم ادب کو افادیت اور اخلاقیت کا نقیب سمجھا جاتا تھا، منٹو نے اس سے اخلاق شکنی کا کام لیا اور اشرافیہ کی تہذیب کی ریاکاری اور آبروباختگی کو بے نقاب کیا۔ یہ اپنے عہد کے ادبی اعتقادات سے ٹکر لینے والی بات تھی جس کے لیے منٹو ہی کا حوصلہ چاہیے تھا۔ منٹو نے اپنے مقدمات کے سلسلے میں ایک جگہ بہت دُکھ سے کہا ہے "چند برسوں سے مقدمات قائم کرنے والوں کے (نزدیک ادب کے) معنی یہ ہیں کہ علامہ اقبال مرحوم کے بعد خدائے عز و جل نے ادب کے تمام دروازوں میں تالے ڈال کر ساری چابیاں ایک نیک بندے کے حوالے کردی ہیں۔ کاش علامہ مرحوم زندہ ہوتے!" (لذت سنگ مشمولہ دستاویز، ص ۵۷) منٹو کو حق گوئی کی ضرورت کا شروع ہی سے شدید احساس تھا۔ 'بو' پر مقدمہ حکومتِ پنجاب نے چلایا تھا لیکن اس کو شبہ مل رہی تھی بعض اردو اخبارات سے۔ ان اخباروں اور ان کے مدیران کے بارے میں منٹو تڑپ کر لکھتے ہیں:

> "افسوس صرف اتنا ہے کہ یہ پرچے ایسے لوگوں کی ملکیت ہیں جو عضوِ خاص کی لاغری اور کجی کو دور کرنے کے اشتہار خدا اور رسول کی قسمیں کھا کھا کر شائع کرتے ہیں... مجھے افسوس ہے کہ صحافت جیسے معزز پیشے پر ایسے لوگوں کا اجارہ ہے جن میں سے اکثر طلا فروش ہیں۔" (ایضاً ص ۵۷)

منٹو پر لوگوں نے کیسے کیسے وار نہیں کیے، راجہ صاحب محمود آباد، حیدرآباد کے ماہر القادری، بمبئی کے حکیم مرزا حیدر بیگ، نوائے وقت کے موسس حمید نظامی اور طرح طرح کے ادیب و صحافی۔ البتہ احمد ندیم قاسمی، منٹو کے فن کے قدردان تھے۔ افسانہ 'بو' انھیں

نے ادبِ لطیف میں اور بعد میں 'کھول دو' نقوش میں شائع کیا تھا۔ لیکن فیض احمد فیض نے بحیثیت ایڈیٹر پاکستان ٹائمز میں ٹھنڈا گوشت، کے بارے میں جو رائے دی وہ لکھی ہوئی موجود ہے۔ انھوں نے کہا "افسانے کے مصنف نے فحش نگاری تو نہیں کی لیکن ادب کے اعلیٰ تقاضوں کو پورا بھی نہیں کیا، کیونکہ اس میں زندگی کے بنیادی مسائل کا تسلی بخش تجزیہ نہیں ہے۔" گویا ادب کا منصب 'بنیادی حقائق کا تجزیہ کرنا، اور تسلی بخش تجزیہ کرنا ہے یعنی وہ کام جو خود فیض نے کبھی نہیں کیا تھا، یعنی اگر فیض بڑے شاعر ہیں تو اس لیے کہ ان کی شاعری میں گہری دردمندی اور جمالیاتی رچاؤ ہے نہ کہ مسائل کا تجزیہ، اور وہ بھی، تسلی بخش تجزیہ، جو اوّل و آخر ایک اضافی چیز ہے۔ تاجور نجیب آبادی، شورش کاشمیری، ابوسعید بزمی، محمد دین تاثیر اور بہت سوں نے منفی بیانات دیے، البتہ باری علیگ، کنھیالال کپور، صوفی غلام مصطفےٰ تبسم نے حق گوئی سے کام لیا، لیکن مولوی عبدالحق نے جواب دینا تک گوارا نہیں کیا، منٹو نے نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار، خلیفہ عبدالحکیم، ہریندر ناتھ چٹوپادھیائے کے نام بھی دیے لیکن ان کے مقامات پر عدالت نے ان کی گواہی ریکارڈ کرنے کی اجازت نہیں دی۔ ان حالات میں منٹو پر جو گزرتی ہوگی چالیس پینتالیس برس بعد اُس کا تصور کیجیے تو رونگٹے کھڑے ہوتے ہیں۔ منٹو کے ایسے بیانات ایک گھائل روح کے بیانات نہیں تو کیا ہیں:

> "کہا جاتا ہے کہ (میرے) اعصاب پر عورت سوار ہے۔ مرد کے اعصاب پر عورت نہیں تو کیا ہاتھی گھوڑوں کو سوار ہونا چاہیے؟ جب کبوتروں کو دیکھ کر کبوتر گٹکتے ہیں تو مرد عورتوں کو دیکھ کر غزل یا افسانہ کیوں نہ لکھیں۔ عورتیں کبوتروں سے کہیں زیادہ دلچسپ، خوبصورت اور فکر خیز ہیں۔"
>
> ("ادبِ جدید" دستاویز، ص ۵۱)
>
> "بیسوائیں اب سے نہیں، ہزارہا سال سے ہمارے درمیان موجود ہیں۔ ان کا تذکرہ الہامی کتابوں میں بھی موجود ہے۔ اب چونکہ کسی الہامی کتاب یا پیغمبر کی گنجائش نہیں رہی، اس لیے ان کا ذکر اب آیات میں نہیں بلکہ ان اخباروں اور رسالوں یا کتابوں میں دیکھتے ہیں جنھیں آپ عود اور لوبان جلائے بغیر پڑھ سکتے ہیں اور

پڑھنے کے بعد ردی میں بھی اٹھوا سکتے ہیں۔"

("سفید جھوٹ" ایضاً ص ۲۷)

منٹو پر بار بار مقدمے قائم ہوئے، عدالتوں، سیشن کورٹوں اور ہائی کورٹ میں گھسیٹا گیا، تلاشیاں اور طلبیاں ہوئیں، سمن جاری ہوئے، جرمانے ہوئے، سزائیں ہوئیں، یعنی ذلت و رسوائی کا وہ کیا سامان تھا جو نہیں ہوا۔ جب عقوبت حد سے گزر جائے تو دفاع کی خواہش بھی نکل جاتی ہے۔ جب پورا معاشرہ اور اس کے ساتھ عدلیہ بھی ادب سے صلاح و فلاح اور افادیت کا تقاضا کرے تو گفتگو بھی اسی محاورے میں کرنا پڑتی ہے:

"اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ زمانہ ناقابلِ برداشت ہے۔ جس نقص کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے وہ دراصل موجودہ نظام کا نقص ہے۔"

("ادب جدید" ایضاً ص ۵۲)

"جو لوگ فحش ادب کا یا جو کچھ بھی یہ ہے، خاتمہ کر دینا چاہتے ہیں تو صحیح راستہ یہ ہے کہ ان حالات کا خاتمہ کر دیا جائے جو اس ادب کے محرک ہیں۔" ("ادب جدید" ایضاً ص ۵۳)

یہاں بظاہر منٹو یہ کہتا ہوا نظر آتا ہے کہ اس نوع کے ادب کی سماجی حالات سے ایک اور ایک کی نسبت ہے، یعنی حالات بدل جائیں تو ادب بھی بدل جائے گا یا ادب سماجی حالات کو بدلنے پر قادر ہے، یا دوسرے لفظوں میں ادب کا منصب اخلاقی یا فلاحی ہے منٹو نے ایک جگہ ادب کو 'کڑوی دوا' بھی کہا ہے:

ہماری تحریریں آپ کو کڑوی کسیلی لگتی ہیں... نیم کے پتے کڑوے سہی مگر خون کو صاف کرتے ہیں۔"

("افسانہ نگار اور جنسی میلان" دستاویز ص ۸۳)

لیکن غالباً یہ سب کچھ دفاعی نوعیت کا تھا کیونکہ جس طرح کے حالات کا منٹو کو سامنا تھا اس میں یہی کچھ کہا جا سکتا تھا اور یہی کچھ سمجھا بھی جا سکتا تھا۔ شاید عدالتی چارہ جوئی اور وارنٹ گرفتاری سے بچنے کے لیے سوائے اس کے کوئی چارہ بھی نہ تھا۔ اس سے ہٹ کر اگر کچھ بھی کہا جاتا تو مزید غلط فہمی اور الجھن کا باعث ہو سکتا تھا، ورنہ منٹو کی اصل راہ تو اُس فن کاری کی

راہ ہے جو اپنا جواز خود ہے اور جسے کسی نام نہاد اخلاقی یا اصلاحی نقطۂ نظر کے تابع نہیں لایا جا سکتا۔ ادب کے معاملے میں منٹو ہرگز کسی طرح کی سمجھوتے بازی کا روادار نہیں تھا۔ غالباً اردو فکشن نگاروں میں وہ پہلا شخص ہے جس نے ادب و آرٹ کو بطور ادب و آرٹ پہچاننے اور پرکھنے پر زور دیا یعنی ادب و آرٹ (یا جمالیاتی اثر) کی اخلاق و مذہب سے نسبتاً آزادی کا تصور جو ادب کی اپنی پہچان کا ضامن ہے۔ دوسرے لفظوں میں منٹو نے پہلے سے چلے آرہے اس تصور پر کاری ضرب لگائی کہ ادب اشرافیہ کی اقدار یا متوسط طبقے کے اخلاق و آداب کا پابند ہے۔ منٹو کا یہ نقطۂ نظر ہر اُس جگہ زیادہ کھل کر سامنے آتا ہے جہاں کورٹ کچہری کا دباؤ یا عدالتی چارہ جوئی کا چکر نہیں ہے۔ منٹو کو اس کا شدید احساس تھا کہ جو مسائل اس کے شعور و احساس میں تہلکہ مچائے ہوئے تھے یا اس کے باطن میں متلاطم تھے، وہ عام مسائل نہیں تھے بلکہ ان کا تعلق انسان کی فطرت اور سرشت کے بنیادی تقاضوں سے تھا یا انسانی سائیکی کی ان گہرائیوں سے جہاں شر خیر کو یا اندھیرا اُجالے کو کاٹنے کی زد میں لگا رہتا ہے اور یہ کشاکش وجودِ انسانی کے اسرار و رموز کا حصہ ہے اور اس کا کوئی آسان حل آج تک کوئی نہیں سمجھ سکا:

> ● "اگر ایک ہی بار جھوٹ نہ بولنے اور چوری نہ کرنے کی تلقین کرنے پر ساری دنیا جھوٹ اور چوری سے پرہیز کرتی تو شاید ایک ہی پیغمبر کافی ہوتا۔ لیکن جیسا آپ جانتے ہیں پیغمبروں کی فہرست کافی لمبی ہے۔ ہم لکھنے والے پیغمبر نہیں۔ ہم ایک ہی چیز کو ایک ہی مسئلے کو مختلف حالات میں مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں اور جو کچھ ہماری سمجھ میں آتا ہے، دنیا کے سامنے پیش کر دیتے ہیں اور دنیا کو کبھی مجبور نہیں کرتے کہ وہ اسے قبول ہی کرے۔ ہم قانون ساز نہیں محتسب بھی نہیں۔ احتساب اور قانون دوسروں کا کام ہے۔ ہم حکومتوں پر نکتہ چینی کرتے ہیں لیکن خود حاکم نہیں بنتے۔ ہم عمارتوں کے نقشے بناتے ہیں لیکن ہم معمار نہیں۔ ہم مرض بتاتے ہیں لیکن دواخانوں کے مہتمم نہیں۔"

("افسانہ نگار اور جنسی میلان" ایضاً ص ۸۱-۸۲)

ایک اور مضمون ''کسوٹی'' میں منٹو نے کہا ہے:

''ادب سونا نہیں جو اس کے گھٹتے بڑھتے دام بتائے جائیں۔ ادب زیور ہے اور جس طرح خوبصورت زیور خالص سونا نہیں ہوتا، اسی طرح خوبصورت ادب پارے بھی خالص حقیقت نہیں ہوتے...ادب یا تو ادب ہے ورنہ ایک بہت بڑی بے ادبی ہے۔ ادب اور غیر ادب میں کوئی درمیانی علاقہ نہیں۔ بالکل جس طرح انسان یا تو انسان ہے، یا پھر گدھا ہے۔'' (ایضاً ص ۵۷/۵۰)

ان اقتباسات سے ظاہر ہے کہ منٹو کا تصور ادب اپنے عہد کے مصنفین سے بالکل الگ تھا۔ سطورِ بالا میں منٹو نے صاف صاف کہہ دیا ہے کہ ادب نہ محتسب ہے، نہ قانون داں، اس کا کام نہ حکم چلانا ہے اور نہ نسخے تجویز کرنا۔ دوسرے اقتباس میں منٹو نے حقیقت نگاری کے خالص تصور کو بھی رد کیا ہے کہ زبان یا فن آلائش ہی آلائش ہے، نیز ادب کی ادبیت اپنی الگ نوعیت رکھتی ہے۔ منٹو ادب کے ایسے بے لاگ تصور کو اردو افسانے میں رائج کر رہا تھا جو اس سے پہلے اردو افسانے میں نہ تھا اور جس کو انگیز کرنے اور قبول کرنے میں اردو کو خاصا وقت لگا۔ منٹو نے فرانسیسی اور روسی شاہکاروں کو کم عمری ہی میں اپنے ذہن و شعور کا حصہ بنالیا تھا اور فکشن کے اعلیٰ معیار بطور جوہر شروع ہی سے اس کے تخلیقی ذہن میں پیوست ہو گئے تھے۔ منٹو کو اس کا احساس تھا کہ اس کے باطن میں جو اضطراب و کرب تھا اور اپنے گردوپیش سے اس کو جو شدید ناآسودگی تھی، اس کی نوعیت ہی الگ تھی۔ ۱۹۳۹ء میں احمد ندیم قاسمی کے نام ایک خط میں جب منٹو ابھی ستائیس برس کا تھا، اس کے یہ جملے خاصے معنی خیز ہیں:

''کچھ بھی مجھے اطمینان نصیب نہیں ہے۔ میں کسی چیز سے مطمئن نہیں ہوں۔ ہر شے میں مجھے ایک کمی سی محسوس ہوتی ہے۔'' (نقوش منٹو نمبر)

ضروری ہے کہ اس باطنی اضطراب اور ناآسودگی کے سیاق میں منٹو کے فن اور کرداروں کو ازسرِ نو دیکھا جائے۔ حقیقت کے مانوس اور معمولہ چہرے سے، اس کے اس رُخ سے جو قابلِ قبول اور معتبر سمجھا جاتا تھا، منٹو نے نقاب نوچ پھینکی تاکہ اس بہروپ کے

پیچھے ریاکاری اور DOXA کا جو گھناؤنا روپ تھا اسے سامنے لایا جا سکے۔ منٹو کو DOXA سے شدید نفرت اسی لیے تھی کہ اس نے اشرافیہ کے مکروہ اور عصیاں کار چہرے کو ریشمی پردوں سے ڈھانپ رکھا تھا۔ جوگیشوری کالج، بمبئی کے ایک جلسے میں تقسیم سے چند برس پہلے منٹو نے اپنے خاص انداز میں کہا تھا:

> ''میرے پڑوس میں اگر کوئی عورت ہر روز خاوند سے مار کھاتی ہے اور پھر اس کے جوتے صاف کرتی ہے تو میرے دل میں اس کے لیے ذرہ برابر ہمدردی پیدا نہیں ہوتی لیکن جب میرے پڑوس میں کوئی عورت اپنے خاوند سے لڑ کر اور خودکشی کی دھمکی دے کر سنیما دیکھنے چلی جاتی ہے اور میں خاوند کو دو گھنٹے سخت پریشانی کی حالت میں دیکھتا ہوں تو مجھے دونوں سے ایک عجیب و غریب قسم کی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ کسی لڑکے کو لڑکی سے عشق ہو جائے تو میں اسے زکام برابر بھی اہمیت نہیں دیتا مگر وہ لڑکا میری توجہ کو ضرور کھینچے گا جو ظاہر کرے کہ اس پر سیکڑوں لڑکیاں جان دیتی ہیں لیکن در حقیقت وہ محبت کا اتنا ہی بھوکا ہے جتنا بنگال کا فاقہ زدہ باشندہ... میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراونا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آیا ہے اور برسوں کی اچٹتی نیندیں اس کے بھاری پپوٹوں پر منجمد ہو گئی ہیں۔''
>
> (''ادب جدید'' ایضاً ص ۵۲)

حقیقت کے نامانوس یا سچائی کے نامقبول رُخ کو دیکھنے اور سامنے لانے کی خواہش منٹو کے فن کا بنیادی محرک ہے۔ اس سیاق میں منٹو کے بعض کرداروں یعنی ان گری پڑی کسبی عورتوں کو دیکھا جائے جنھیں معاشرہ بالعموم راندۂ درگاہ سمجھتا ہے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ کردار محض وہی کچھ ہیں جو بظاہر یہ نظر آتے ہیں، اور اگر ایسا نہیں تو پھر یہ کیا ہیں؟

منٹویات کی یہ ستم ظریفی خاصی دلچسپ ہے کہ منٹو کے ان 'بدنام زمانہ' کرداروں کو منٹو کی زندگی میں تو غلط سمجھا ہی گیا، منٹو کی موت کے بعد بھی ان کو ٹھیک سے سمجھا نہیں گیا۔

اس عدم تفہیم کی وجوہ الگ الگ ہو سکتی ہیں لیکن نوعیت ایک ہے۔ یعنی جب تک منٹو زندہ رہا، مخالفت بر بنائے ذہنی تعصب تھی اور کونسی ذلت و رسوائی و ملامت و بدنامی ہے، جو منٹو کے حصے میں نہ آئی اور کونسی گالی ہے جو منٹو کو نہ دی گئی۔ منٹو کی زندگی میں اس کے بارے میں جو لکھا گیا، زیادہ تر سطحی اور صحافیانہ اور لچر و پوچ ہے۔ انتقال کے بعد رویہ بالکل بدل گیا لیکن اگر پہلے یکسر تنقیص ہی تنقیص تھی تو بعد کا انداز یکسر تعریفی و تقریظی ہے۔ یعنی اگر پہلے کلی تخالف و تردید ہے تو بعد میں مبالغہ آمیز تعریف و تحسین ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر پہلا رویہ سراسر جذباتی اور غیر ادبی تھا تو دوسرا رویہ بھی اتنا ہی غیر ادبی اور غیر تخلیقی ہے۔ فقط زاویہ بدل گیا ہے نوعیت وہی ہے یعنی تنقیص بھی سراسر جذباتی تھی اور تحسین بھی سراسر جذباتی ہے۔ گویا نہ پہلے رویے کی نوعیت ادبی ہے نہ بعد کے رویے کی نوعیت ادبی ہے۔ نہ اُس کی بنیاد سخن فہمی یعنی تفہیم و تجزیے پر ہے اور نہ اس کی۔ دونوں جگہ شدت کی کارفرمائی ہے اور جہاں شدت ہوگی وہاں یا تو کلی تنقید ہوگی یا کلی توثیق، ادبی تنقید بیچ سے غائب ہو جائے گی، بالخصوص وہ تنقید جو معاملات سے معروضی فاصلہ چاہتی ہے اور متن کی گہری قرأت پر مبنی ہوتی ہے۔ منٹو کی موت کے بعد گویا زاویہ یکسر بدل گیا، پہلے یکسر نفرت تھی تو بعد کو احساسِ مظلومیت اور جذبۂ ترحم،، اور وہی جو پہلے مذموم و مقہور تھا، راتوں رات مقدس و متبرک ہو گیا اور اس کی عظمت کا قصیدہ پڑھا جانے لگا۔ چنانچہ منٹو کے بعد کی تنقید میں جنس کی خرید و فروخت اور طوائفوں رنڈیوں اور کسبیوں کا ذکر بطور فیشن و فارمولے کے ہونے لگا۔ پہلے اگر یہ معیوب تھا تو اب یہ مستحسن سمجھا جانے لگا۔ پہلے یہ فحاشی و عریانی کی ذیل میں آتا تھا تو اب اس میں خود ترحمی و تفاخر کا جذبہ شامل ہو گیا۔ دوسرے لفظوں میں جتنا غلط یہ پہلے تھا اتنا غلط یہ بعد میں بھی رہا۔ موت سے پہلے کا منٹو فحش نگار اور مخربِ اخلاق تھا، بعد کا منٹو فقط کوٹھوں، رنڈیوں، دلالوں اور بھڑوں کا فنکار بنا دیا گیا، اس کے تخلیقی درد و کرب، اس کے باطنی اضطراب، اس کے اتھاہ دکھ، اور اس کے گہرے الم پر جیسی توجہ ہونا چاہیے تھی، وہ کلی استرداد اور کلی ایجاب کے ان غیر ادبی جذباتی رویوں میں کہیں دب کر رہ گئی۔

اس بات پر توجہ بہت کم کی گئی کہ منٹو نے بار بار اس حقیقت پر زور کیوں دیا ہے کہ ''ہر عورت ویشیا نہیں ہوتی لیکن ہر ویشیا عورت ہوتی ہے۔'' (''عصمت فروش'' ایضاً ص ۹۲) اس کا کہنا ہے ''کوئی وقت ایسا بھی ضرور آتا ہوگا جب ویشیا اپنے پیشے کا لباس اتار کر

صرف عورت رہ جاتی ہوگی۔" لیکن عام انسان جو کوٹھے پر جاتا ہے اس کو عورت سے سروکار نہیں فقط جنس سے سروکار ہوتا ہے: "ویشیا کے کوٹھے پر ہم نماز یا درود پڑھنے نہیں جاتے۔ ہم وہاں اس لیے جاتے ہیں کہ وہاں جا کر ہم اپنی مطلوبہ جنس بے روک ٹوک خرید سکتے ہیں۔" ("سفید جھوٹ" ایضاً ص ۳۷) لیکن جو چیز منٹو کے تخلیقی ذہن میں اضطراب پیدا کرتی ہے وہ خریدی اور بیچی جا سکنے والی جنس نہیں بلکہ انسانی روح کا وہ درد و کرب ہے، جو جسم کو بکاؤ مال بنانے سے پیدا ہوتا ہے یعنی انسانی عظمت کا سودا، اور بے بسی اور بے چارگی کا گھاؤ جو وجود کو کھوکھلا اور زندگی کو لغو بنا دیتا ہے۔ مال کے دام تو لگائے جا سکتے ہیں، انسانی روح کی عظمت کے دام نہیں لگائے جا سکتے۔ منٹو شدید افسوس کا اظہار کرتا ہے کہ ہماری تہذیب کا ایک رُخ یہ بھی ہے کہ "بعض لوگوں کے نزدیک عورت کا وجود ہی فحش ہے۔ دنیا میں ایسے اشخاص بھی ہیں جو مقدس کتابوں سے شہوانی لذت حاصل کرتے ہیں۔" (تحریری بیان متعلقہ "دھواں" ایضاً ص ۶۲) منٹو سوال اٹھاتا ہے کہ اگر ایسا ہوتا تو پھر خدا عورت کو خلق ہی کیوں کرتا، کیونکہ خدا سے کوئی ناپاک کام تو سرزد نہیں ہو سکتا۔ منٹو کو اس ضابطۂ اخلاق سے چڑھ تھی جو مرد اور عورت کے لیے دوہرے معیار وضع کرتا ہے۔ منٹو بار بار پوچھتا ہے کہ کیا "اخلاق زندگی نہیں جو سماج کے اُسترے پر بے احتیاطی سے جم گیا ہے؟" عریانی کی بحث کرتے ہوئے منٹو نے ایک جگہ کہا ہے: "عورت اور مرد کا رشتہ فحش نہیں، اس کا ذکر بھی فحش نہیں۔ اگر میں عورت کے سینے کا ذکر کرنا چاہوں گا تو اسے عورت کا سینہ ہی کہوں گا، مونگ پھلی، میز یا استرہ نہیں کہوں گا۔" (ایضاً ص ۶۲) فحاشی اور سنسنی خیزی کا جواب دیتے ہوئے منٹو نے ایک موقع پر کہا تھا۔ "میں ہنگامہ پسند نہیں۔ میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں ہیجان پیدا کرنا نہیں چاہتا۔ میں تہذیب و تمدن اور سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔ میں اسے کپڑے پہنانے کی بھی کوشش نہیں کرتا۔ یہ میرا کام نہیں، درزیوں کا کام ہے۔" (ادب جدید، ایضاً ص ۵۳) منٹو کے فن کا یہ پہلو معمولی نہیں کہ کسبیوں اور رنڈیوں کی کہانیاں بنتے ہوئے منٹو بار بار ان کے جسم سے ہٹ کر ان کی روح کا نظارہ کراتا ہے۔ منٹو کے بعض ناقدوں نے لکھا ہے کہ متوسط طبقے کے جس ریاکارانہ اخلاق پر منٹو وار کرتا ہے، عورت کے معاملے میں اسی اخلاق کی نام نہاد روحانی اقدار سے وہ سمجھوتا کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ شاید بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہو لیکن اصلیت اس کے برعکس ہے، اس لیے کہ منٹو کا محرک بہر حال جسم و

جمال یا لذت کاری نہیں، بلکہ روح کی ویرانی و بے سروسامانی ہے یا وہ سونا پن اور سناٹا جو روح میں ہول پیدا کرتا ہے اور جہاں موت کا آسیب لہراتا رہتا ہے۔ "عورتوں میں ننانوے فی صد ایسی ہوں گی جن کے دل عصمت فروشی کی تاریک تجارت کے باوجود بدکار مردوں کے دل کی بہ نسبت کہیں زیادہ روشن ہوں گے....... بادی النظر میں عصمت باختہ عورتوں کا مذہب سے لگاؤ ایک ڈھونگ معلوم ہوتا ہے مگر حقیقت میں یہ ان کی روح کا وہ حصہ پیش کرتا ہے جو سماج کے زنگ سے یہ عورتیں بچا کر رکھتی ہیں........ جسم داغا جا سکتا ہے مگر روح نہیں داغی جا سکتی۔" ("عصمت فروش" ایضاً ص ۹۰) منٹو کے ان گرے پڑے کرداروں کو اس زاویے سے از سرِ نو دیکھنے کی ضرورت ہے یعنی منٹو جسم کے داغوں کا فنکار ہے یا روح کے بے داغ ہونے کے قولِ محال کو بیانیہ میں متشکل کرنے کا فنکار؟ میری حقیر رائے ہے کہ منٹو جنس بازی یا عصمت فروشی سے کہیں زیادہ اس درد و کرب کا فنکار ہے جو عورت کے PREDICAMENT یعنی مقدمہ سے پیدا ہوتا ہے، یعنی منٹو خارجی احوال سے زیادہ باطن کی واردات کا فنکار ہے۔ خارجی تفصیل اور معاشرتی منظر کشی سے لاکھ یہ مترشح ہوتا ہو کہ پیشے کا منظرنامہ تشکیل دیا جا رہا ہے، حقیقت اس کے برعکس ہے یعنی یہ کہ بین السطور باطن کا منظرنامہ ہوتا اور ابھرتا چلا جاتا ہے۔ منٹو اس اتھاہ دکھ کی تہہ لینا چاہتا ہے جو انسانیت کے نصف بہتر کا مقدر ہے، یعنی اس اتھاہ دکھ کے دکھ پن کو تخلیقی طور پر انگیز کر پانے کی تڑپ فنکار منٹو کی اصلی تڑپ ہے۔ آیئے کچھ کہانیوں کے متن میں اتر کر دیکھیں۔

'کالی شلوار' میں سب سے دردناک اور غور طلب مقام وہ ہے جب سلطانہ انبالہ سے دہلی آ چکی ہے اور پیر فقیر گنڈے تعویذ کے باوجود پیشے میں مندا ہی مندا ہے آخری کنگنی بھی بک چکی ہے، خدا بخش سارا سارا دن غائب رہتا ہے اور سلطانہ کا کوئی پرسانِ حال نہیں تو اسے لگتا ہے کہ خدا نے تو چھوڑا ہی تھا خدا بخش نے بھی چھوڑ دیا ہے، اور وہ ایک بے سروسامان ننگی بُچی بے سہارا روح ہے جو زندگی کی پٹریوں پر اُدھر سے اِدھر اور اِدھر سے اُدھر بے مقصد بھٹک رہی ہے:

> "سڑک کی دوسری طرف مال گودام تھا جو اس کونے سے اس کونے تک پھیلا ہوا تھا۔ داہنے ہاتھ کو لوہے کی چھت کے نیچے بڑی بڑی گانٹھیں پڑی رہتی تھیں اور ہر قسم کے مال اسباب کے ڈھیر

سے لگے رہتے تھے۔ بائیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا جس میں بے شمار ریل کی پٹریاں بچھی ہوئی تھیں۔ دھوپ میں لوہے کی پٹریاں چمکتی تو سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی جن پر نیلی نیلی رگیں بالکل ان پٹریوں کی طرح ابھری رہتی تھیں۔ اس لمبے اور کھلے میدان میں ہر وقت انجن اور گاڑیاں چلتی رہتی تھیں۔ کبھی ادھر کبھی ادھر۔ ان انجنوں اور گاڑیوں کی چھک چھک اور پھک پھک سدا گونجتی رہتی تھی۔ صبح سویرے جب وہ اٹھ کر بالکونی میں آتی تو ایک عجیب سماں اسے نظر آتا۔ دھند لکے میں انجنوں کے منہ سے گاڑھا گاڑھا دھواں نکلتا تھا اور گدلے آسمان کی جانب موٹے اور بھاری آدمیوں کی طرح اٹھتا دکھائی دیتا تھا۔ بھاپ کے بڑے بڑے بادل بھی ایک شور کے ساتھ پٹریوں سے اٹھتے تھے اور آنکھ جھپکنے کی دیر میں ہوا کے اندر گھل مل جاتے تھے۔ پھر کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہوا کیلے پٹریوں پر چلتا دیکھتی تو اسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹری پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور خود بخود جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے... نہ جانے کہاں... پھر ایک روز ایسا آئے گا جب اس دھکّے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور وہ کہیں رک جائے گی۔ کسی ایسے مقام پر جو اس کا دیکھا بھالا نہ ہوگا۔“

منٹو کی خلاقانہ نظر ویشیا کی آرائش و زیبائش، یا انداز و اطوار پر نہیں بلکہ اس کی باطنی کیفیت پر مرتکز ہوتی ہے جب وہ ظاہری لباس سے ہٹ کر فقط ایک عورت رہ جاتی ہے، گوشت پوست کی نرم دل عورت۔ ہماری تنقید نے اس لمحے پر بہت کم غور کیا ہے جب منٹو کا فن عورت کے داخلی وجود سے ہم کلام ہوتا ہے۔ درحقیقت منٹو کو جنس نگار کہنا اس کی تذلیل کرنا ہے۔ منٹو کا موضوع پیشہ ور طوائف یا آرائشی گڑیا ہرگز نہیں، بلکہ منٹو کا موضوع پیشہ کرنے والی عورت کے وجود کی کراہ یا اس کی روح کا الم یا اس کے باطن کا سونا پن ہے جس کو کوئی بانٹ نہیں سکتا۔ منٹو کے افسانوں میں ایسے موقعوں پر غور سے دیکھا جائے تو آرائشی

بہروپ کی آلائش سے عورت کا باطن ایسے جھانکنے لگتا ہے جیسے پتیوں کو ہٹا کر کوئی کلی چٹکنے لگتی ہے۔ ایسی مقامات پر ویشیا کا وجود کوئی محدود کردار نہ رہ کر گویا کائنات کی دردمندی کے اتھاہ سنگیت کا حصہ بن کر عورت کے آرکی ٹائپ سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ 'ہتک' کی سوگندھی ایک ایسی ہی نحیف ونزار، پیار کے دو بولوں کو ترستی ہوئی، نچڑی ملی دَلی، بے بس و بے سہارا عورت ہے لیکن ذلت کی انتہا سے گزرنے کے بعد وہ خود آگہی کے اس لمحے پر پہنچتی ہے جب وہ عورت کے پورے وجود پر قادر نظر آتی ہے۔ منٹو نے افسانے کے آغاز ہی سے جہاں سوگندھی کی سادگی اور سادہ لوحی کا اور محبت کے دو بولوں کو ترسنے کا اور مادھو سے فریب کھانے اور مسلسل لٹتے رہنے کا تذکرہ کیا ہے، ماں کے آرکی ٹائپ کا بیج وہیں سے سر اٹھانے لگتا ہے:

> ''مجھ میں کیا برائی ہے؟'' سوگندھی نے یہ سوال ہر اس چیز سے کیا تھا جو اس کی آنکھوں کے سامنے تھی۔ گیس کے اندھے لیمپ، لوہے کے کھمبے، فٹ پاتھ کے چوکور پتھر اور سڑک کی اکھڑی ہوئی بجری... ان سب چیزوں کی طرف اس نے باری باری دیکھا پھر آسمان کی طرف نگاہیں اٹھائیں جو اس کے اوپر جھکا ہوا تھا مگر سوگندھی کو کوئی جواب نہ ملا۔ جواب اس کے اندر موجود تھا۔ وہ جانتی تھی کہ وہ بری نہیں اچھی ہے۔ پر وہ چاہتی تھی کہ کوئی اس کی تائید کرے... کوئی... کوئی... اس وقت کوئی اس کے کاندھوں پر ہاتھ رکھ کر صرف اتنا کہہ دے۔ ''سوگندھی کون کہتا ہے تو بری ہے، جو تجھے برا کہے وہ آپ برا ہے''... نہیں یہ کہنے کی کوئی خاص ضرورت نہیں تھی۔ کسی کا اتنا کہہ دینا کافی تھا۔ ''سوگندھی تو بہت اچھی ہے!''
>
> ''وہ سوچنے لگی کہ وہ کیوں چاہتی ہے کہ کوئی اس کی تعریف کرے۔ اس سے پہلے اسے اس بات کی اتنی شدت سے ضرورت محسوس نہیں ہوئی تھی۔ آج کیوں وہ بے جان چیزوں کو بھی ایسی نظروں سے دیکھتی ہے جیسے ان پر اپنے اچھے ہونے کا احساس طاری کرنا چاہتی ہے۔ اس کے جسم کا ذرہ ذرہ کیوں 'ماں' بن رہا تھا

...وہ ماں بن کر دھرتی کی ہر شے کو اپنی گود میں لینے کے لیے کیوں تیار ہو رہی تھی؟...اس کا جی کیوں چاہتا تھا کہ سامنے والے گیس کے آہنی کھمبے کے ساتھ چمٹ جائے اور اس کے سرد لوہے پر اپنی گال رکھ دے...اپنے گرم گرم گال اور اس کی ساری سردی چوس لے۔"

یہاں لفظوں کے پردوں سے کیا 'جننی' کا وہ چہرہ نہیں جھانک رہا جو مرد کو جنتی ہے، پھر اس کے ہاتھوں ذلت برداشت کرتی ہے، وجود کی شکست کی انتہا کو پہنچتی ہے، ریزہ ریزہ ٹکڑوں کو جن میں سے ہر ٹکڑا ازلی درد کی تمثال ہے، مجتمع کرتی ہے اور پھر خود ہی وجود کے وقار کو بحال کرتی ہے۔ یہ تخلیق کے دائروی عمل کا رمز ہے۔ سوگندھی ایک ویشیا ہے لیکن اس کے باطن میں یہ کیسی سرسراہٹ ہے۔ ان جملوں کو دوبارہ دیکھنے کی ضرورت ہے۔

"آج کیوں وہ بے جان چیزوں کو بھی ایسی نظروں سے دیکھتی ہے جیسے ان پر اپنے اچھے ہونے کا احساس طاری کر دینا چاہتی ہے۔ اس کے جسم کا ذرہ ذرہ کیوں 'ماں' بن رہا تھا...وہ ماں بن کر دھرتی کی ہر شے کو اپنی گود میں لینے کو کیوں تیار ہو رہی تھی؟"

کیا یہ 'کرونا' کے وشال روپ کا یا ممتا یعنی عورت کے ترفع یافتہ تخلیقی وجود کا چہرہ نہیں جو کائنات کے بھید بھرے سنگیت کا حصہ ہے لیکن جو کانوں میں اسی وقت آتا ہے جب ہم ظاہری معمولہ حقائق کی آلائشوں میں گھری آنکھوں کو بند کر لیتے ہیں اور اندر کی آنکھوں سے متن کی روح میں سفر کرتے ہیں۔ کرونا کی یہ تہہ نشیں لہر پورے بیانیہ کی IRONY میں جاری رہتی ہے جو سوگندھی اور مادھو کے رشتے کے قولِ محال کی صورت میں تشکیل پذیر ہوتا رہتا ہے حتیٰ کہ رات کے پچھلے پہر کی پراسرار خاموشی میں ٹارچ کی چکا چوند اور سیٹھ کی 'اونھ' روٹین کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے "گالی اُس کے پیٹ کے اندر سے اٹھی اور زبان کی نوک پر آ کر رک گئی۔ وہ آخر گالی کسے دیتی۔ موٹر تو جا چکی تھی۔ اس کی دم کی سرخ بتی اس کے سامنے بازار کے اندھیارے میں ڈوب رہی تھی اور سوگندھی کو ایسا محسوس ہو رہا تھا کہ لال لال انگارہ "اونھ" اس کے سینے میں برمے کی طرح اترتی چلی جا رہی ہے..."

اس بھیانک صدمہ زدگی میں مادھو کے ساتھ جو بھی ہوا کم تھا۔ یہاں وجود کی دہشت اور کڑوی اُداسی کو منٹو نے جس طرح اُبھارا ہے فنی حسن کاری کا عجوبہ ہے۔ زندگی

کے شیڈ میں کھڑی سنسان خالی ٹرین جو منٹو کے فن میں عورت کے وجود کا استعارہ ہے، منٹو نے اس کو یہاں بھی اُبھارا ہے اور سونے پن اور سناٹے کی کیفیت کا عجیب وغریب اثر پیدا کیا ہے۔

''خارش زدہ کتے نے بھونک بھونک کر مادھو کو کمرے سے باہر نکال دیا۔ سیڑھیاں اتار کر جب کتا اپنی ٹنڈ منڈ دم ہلاتا سوگندھی کے پاس واپس آیا اور اس کے قدموں کے پاس بیٹھ کر کان پھڑ پھڑانے لگا تو سوگندھی چونکی ... اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا... ایسا سناٹا جو اس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا، اسے ایسا لگا کہ ہر شے خالی ہے جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے...''

ایسا بھی نہیں کہ منٹو کے یہاں فقط ایک آواز ملتی ہو یعنی مصنف کی آواز، منٹو کا فن آوازوں کا نگار خانہ ہے کسبی عورتوں کو اپنے پیشے کے بارے میں کوئی خوش فہمی نہیں۔ سوگندھی سے جب مادھو کی پہلی ملاقات ہوتی ہے تو وہ کہتا ہے ''تجھے لاج نہیں آتی اپنا بھاؤ کرتے۔ جانتی ہے تو میرے ساتھ کس چیز کا سودا کر رہی ہے، چھی چھی چھی ...دس روپے اور جیسا کہ تو کہتی ہے ڈھائی روپے دلالی کے، باقی رہے ساڑھے سات، رہے نا ساڑھے سات... ان ساڑھے سات روپلیوں پر تو مجھے ایسی چیز دینے کا وچن دیتی ہے جو تو دے ہی نہیں سکتی اور میں ایسی چیز لینے آیا ہوں جو میں لے نہیں سکتا...''

ایسا ہی کالی شلوار میں ہوتا ہے۔ کالی شلوار میں جب سلطانہ شنکر سے ملتی ہے تو اس سے پوچھتی ہے:

''آپ کام کیا کرتے ہیں؟''
''یہی جو تم لوگ کرتے ہو۔''
''کیا؟''
''تم کیا کرتی ہو؟''
''میں ... میں ... کچھ بھی نہیں کرتی۔''

''میں بھی کچھ نہیں کرتا۔''

سلطانہ نے بھنا کر کہا ''یہ تو کوئی بات نہ ہوئی۔ آپ کچھ نہ کچھ تو ضرور کرتے ہوں گے۔''

''تم بھی کچھ نہ کچھ ضرور کرتی ہوگی۔''

''جھک مارتی ہوں۔''

''میں بھی جھک مارتا ہوں۔''

''تو آؤ دونوں جھک ماریں۔''

''میں حاضر ہوں۔ مگر جھک مارنے کے دام میں کبھی نہیں دیا کرتا۔''

''ہوش کی دوا کرو... یہ لنگر خانہ نہیں۔''

''اور میں بھی والنٹیر نہیں۔''

سلطانہ یہاں رک گئی۔ اس نے پوچھا ''یہ والنٹیر کون ہوتے ہیں۔''

شنکر نے جواب دیا ''الو کے پٹھے۔''

''میں بھی الو کی پٹھی نہیں۔''

''مگر وہ آدمی خدا بخش جو تمہارے ساتھ رہتا ہے ضرور الو کا پٹھا ہے۔''

باختن کے لفظوں میں منٹو کا فن MONOLOGIC نہیں بلکہ دستوئسکی کی طرح DIALOGIC یا POLYPHONIC ہے جس میں سوچ کی کئی تہیں یا کئی آوازیں ایک ساتھ ابھرتی ہیں اور مصنف کرداروں کے مختلف نقطہ ہائے نظر کو آزادانہ ابھرنے دیتا ہے اور انھیں اپنی فکر کے تابع لاکر زبردستی ان میں وحدت پیدا کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔ منٹو کے کردار مصنف کے زائیدہ ہیں لیکن وہ مصنف کی اپنی سوچ میں ضم ہوں ایسا نہیں۔ ایک بہت ہی مختلف اور دلچسپ کردار بابو گوپی ناتھ ہے۔ مزے کی بات ہے کہ اس میں مصنف بطور راوی شروع سے آخر تک موجود ہے اور اختتامیہ میں خستگی اور ندامت آمیز IRONY کے لمحے کو راہ دینے کا حوالہ بھی اسی کا چبھتا ہوا جملہ ہے لیکن یہ کہانی واقعتاً کرداروں کا نگار خانہ رقصاں ہے، عبدالرحیم سینڈو، غفار سائیں، غلام علی، کشمیری کبوتری زینت بیگم، ٹین پٹوٹی فل فل فوٹی مسز عبدالرحیم عرف سردار بیگم، محمد شفیق طوسی، محمد یٰسین، غلام حسین وغیرہ وغیرہ چھوٹے بڑے سب کردار اپنا اپنا رویہ، اپنا انداز، اپنا اطوار اور اپنی نفسیات رکھتے ہیں، اور

اپنے نقطۂ نظر، اپنی زبان اور اپنے محاورے میں بات کرتے ہیں۔ یہ بات بلا خوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ POLYPHONY کی اس سے بہتر مثال اردو افسانے میں شاید ہی ملے بابو گوپی ناتھ بظاہر بہت سی متضاد باتوں کا مجموعہ ہے لیکن منٹو نے اس کے عمل کی سچائی کو اس طرح تراشا ہے کہ اس میں حد درجہ انسانی ارتباط پیدا ہو گیا ہے۔ بابو گوپی ناتھ زینت کا بہت خیال کرتا ہے۔ زینت کی آسائش کے لیے ہر سامان مہیا ہے لیکن ان دونوں میں عجیب سا کھچاؤ بھی ہے۔ بابو گوپی ناتھ کو فقیروں اور کنجروں کی صحبت کا شوق ہے۔ اس نے سوچ رکھا ہے کہ جب دولت ختم ہو جائے گی تو کسی تکیے میں جا بیٹھے گا۔ رنڈی کا کوٹھا اور پیر کا مزار، بس دو ہی جگہیں ہیں جہاں اس کے دل کو سکون ملتا ہے۔ "اس لیے کہ ان دونوں جگہوں پر فرش سے عرش تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے۔ جو آدمی خود کو دھوکا دینا چاہے اس کے لیے ان سے اچھا مقام اور کیا ہو سکتا ہے........ رنڈی کے کوٹھے پر ماں باپ اپنی اولاد سے پیشہ کراتے ہیں اور مقبروں اور تکیوں میں انسان اپنے خدا سے۔"

بابو گوپی ناتھ کی رنڈی نوازی اور مصاحب پرستی میں اور زینت کی سادہ لوحی بلکہ بے حسی میں عجیب طرح کا گدلا مزاج DARK HUMOUR ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے منٹو رنڈی بازی کے اس ماحول کے بخیے اُدھیڑ کر اس طبقے کو اندر باہر سے دیکھ رہا ہو جس کی ستم ظریفیوں سے یہ گھناؤنا ماحول پنپتا ہے لیکن منٹو دکھاتا ہے کہ دھوکا دھڑی اور گندگی کے اس ماحول میں ایک روشن لکیر، خوش دلی، ٹھٹھول اور خلوص اور ایثار کی بھی ہے۔ لیکن ایثار وہ نہیں جو بتانے اور جتانے کے لیے ہوتا ہے بلکہ وہ بے لوث لگاؤ جس کا اجالا کسی جھرنے کی طرح اندر سے پھوٹتا ہے اور جس میں کوئی مول تول، کوئی سودا نہیں ہوتا، کوئی غرض کوئی لین نہیں ہوتا، فقط دین ہی دین ہوتا ہے۔ دراصل ایثار بھی اس نوع کے جذبے کے لیے ایک معمولی سا لفظ ہے۔ لگتا ہے منٹو کے فن نے رنڈی کی روح میں دبی جس کرونا اور ممتا کو سوگندھی میں بروئے کار لانے میں اپنی معراج کو پالیا، بابو گوپی ناتھ بھی اسی سکہ کا دوسرا رُخ ہے، یعنی مردانہ رُخ۔ کنجروں اور بھڑوں کی حرام کاری، لوٹ کھسوٹ اور خبث کی ظلمت میں منٹو نے جس طرح اس نور کو کاڑھا ہے یہ منٹو کا حصہ ہے۔ (وارث علوی کو سلام کہ کرونا کا ذکر آخر میں سہی، انھوں نے کیا ہے، لیکن ممتا کی روح کو وہ نہ پا سکے۔)

لیکن بات سوگندھی یا بابو گوپی ناتھ پر ختم نہیں ہوتی۔ منٹو کے یہاں یہ سکہ برابر

الٹتا پلٹتا رہتا ہے۔ اگر سوگندھی چت ہے تو بابو گوپی ناتھ پٹ، اور اگر بابو گوپی ناتھ پٹ ہے تو 'جانکی' یا 'موذیل' یا 'بو' کی گھاٹن چت ہیں۔ بالعموم ممتا سے جو سرچشمۂ محبت وخدمت مراد ہے، اس معنی میں دیکھنا ہو تو 'جانکی' سے زیادہ اس توقع پر کون پورا اتر سکتا ہے۔ جانکی حالانکہ رنڈی نہیں، لیکن ایک مرد سے دوسرے کے تصرف میں آتی جاتی رہتی ہے یعنی استحصال کا سانچا اور تقاضا بدلتا رہتا ہے، لیکن نہیں بدلتے تو جانکی کے جذبات جن سے ممتا کی پھوار برستی رہتی ہے۔ وہ پشاور سے بمبئی پہنچتی ہے۔ پشاور میں وہ عزیز کی محبوبہ تھی اور شب وروز عزیز کی نگہداشت میں لگی رہتی تھی، اس کی دوا دارو اور علاج معالجے سے لے کر اس کے کھانے پینے اور پہننے اوڑھنے تک ہر چیز کا جانکی خیال رکھتی تھی اور یہ سب کچھ وہ اپنے شوق سے کرتی تھی۔ بمبئی آنے کے بعد رفتہ رفتہ وہ سعید کی دیکھ بھال کرنے لگی۔ عزیز کو اس کا یہ طور پسند نہ آیا۔ بعد میں سعید نے بھی اس کو چھوڑ دیا تو اس نے نرائن ۔سے رشتہ پیدا کر لیا۔ مرد خواہ کوئی ہو اور اس کی خو بو کچھ ہو، جانکی جانکی رہتی ہے، یعنی محبت و نیکی و ایثار کا سرچشمۂ فیضان۔

یہاں ایک لمحہ رک کر اس بات پر غور کرنے میں حرج نہیں کہ منٹو، ان ویشیا کرداروں میں جس عورت کو کھوجتا ہے، کیا اُس کے ذہن کے نہاں خانوں یا لاشعور کے دھندلکوں میں کوئی ایسا امیج ہے جس کی تعبیر اس نوع کے کرداروں سے نکلتی ہو۔ منٹو کے بچپن کے حالات زیادہ معلوم نہیں۔ اس کے سوانح نگاروں نے جو تھوڑی بہت معلومات فراہم کی ہیں، ان سے البتہ اتنا ضرور پتہ چلتا ہے کہ منٹو کا باپ نہایت سخت گیر اور سنگ دل شخص تھا۔ بھائی ضرور تھے مگر سوتیلے، ایسے میں لے دے کر ماں تھی بی بی جان جو اس خلا کو بھر سکتی تھی اور جس کی آغوشِ شفقت منٹو کی واحد پناہ گاہ ہو سکتی تھی۔ ظاہر ہے کہ منٹو کا ذہن شروع ہی سے دردو کرب کی آماجگاہ تھا۔ منٹو کے باطن کی کراہ کئی جگہ سنائی دیتی ہے: ''اے خدا، اے رب العالمین .... اے رحیم، اے کریم .... سعادت حسن منٹو کو .... اس دنیا سے اٹھا لے جہاں نور میں وہ اپنی آنکھیں نہیں کھولتا لیکن اندھیرے میں ٹھوکریں کھاتا پھرتا ہے .... جہاں رونا ہے، وہاں ہنستا ہے اور جہاں ہنسنا ہے وہاں روتا ہے ....'' (''پس منظر'' ایضاً ص ۱۵۹) منٹو کے لیے محبت اور ممتا اور الم الگ الگ حقیقت نہیں، ایک ہی حقیقت کے نام ہیں۔ دکھ یا اداسی کا جو گہرا تصور منٹو کے یہاں بار بار ابھرتا ہے، وہ کرونا کے اس ارتقائی تصور

سے زیادہ دور نہیں جو بودھی سوچ میں ملتا ہے۔ منٹو نے ایک جگہ لکھا ہے:

"...الم ہی انسانیت کی قسمت ہے۔ الم ہی سعادت حسن منٹو ہے۔ یہ الم ہی آپ ہیں۔ یہ الم ہی ساری دنیا ہے۔"

("کسوٹی" ایضاً ص ۸۶)

منٹو کے فن کی بنیادی حقیقت یہی ہے کہ منٹو نے انسانیت کو 'الم' ہی کی راہ سے سمجھا تھا۔ منٹو عورت کے بارے میں بار بار کہتا ہے کہ جسم داغا جا سکتا ہے روح نہیں۔ وہ کہتا ہے کہ عصمت فروش عورتیں ان مردوں کی بہ نسبت زیادہ خداترس اور رحم دل ہوتی ہیں جو ان کی عصمت کا سودا کرنے آتے ہیں۔ یہ اپنی شفاعت کے لیے کسی نہ کسی مورتی کسی نہ کسی پیر فقیر یا کسی نہ کسی اعتقاد کا ضرور دھیان کرتی ہیں، یا شاید "اس نوع کا روحانی جذبہ ان کے وجود کا وہ حصہ ہے جسے وہ عصمت فروشی سے بچا کر رکھتی ہیں۔"

اس تناظر میں دیکھیں تو 'موذیل' کی وجودی جہات ہی دوسری ہیں۔ وہ ہر طرح کے مذہبی شعار اور ظواہر کے خلاف ہے۔ وہ ایک خوش مزاج، خوش باش، لاابالی یہودی لڑکی ہے جو بات بات پر ترلوچن اور سکھ وضع قطع کا مذاق اڑاتی ہے لیکن یہی موذیل وقت آنے پر ترلوچن کا ساتھ دیتی ہے، فساد پھوٹ پڑنے پر ترلوچن کے ساتھ فساد زدہ علاقے میں مردانہ وار جاتی ہے اور ترلوچن کی منگیتر کرپال کور کو بچاتے بچاتے خود فسادیوں کا شکار ہو جاتی ہے۔ یہاں تناظر کسی کوٹھے یا کسبی کا نہیں، لیکن موذیل کے ذریعے منٹو ایک بار پھر یہ ثابت کرنے میں کامیاب نظر آتا ہے کہ ایک ایسی گھڑی میں جب بربریت عام رویہ ہے اور انسان گناہ کے قعر میں گرا ہوا ہے، ایک معمولی آوارہ منش لاابالی لڑکی روشنی کی کرن بن کر نجات دہندہ ثابت ہوتی ہے۔

یہاں بہت سوں کو 'بو' کا ذکر بے محل لگے گا، کیونکہ یہاں نہ تو کوئی کسبی ہے، نہ ہی نجات کا کوئی پہلو ہے۔ دیکھا جائے تو گناہ اور ثواب اور سزا و جزا کا بھی کوئی مسئلہ نہیں۔ اوپر منٹو کے افسانوں کے انسانوں اور اُن کے رویوں کا ذکر کیا گیا جن کو 'آوازیں' کہا گیا۔ گھاٹن عورت پوری کہانی میں شاید ایک لفظ بھی نہیں بولتی، فقط جب بارش میں شرابور چولی کی گانٹھ اُس سے نہیں کھلتی تو وہ منہ ہی منہ مراٹھی میں کچھ بڑبڑاتی ہے۔ پوری کہانی میں سوائے اس ایک لفظ کے خاموشی ہے اور یہ خاموشی اور گھاٹن کا خاموش وجود وہ 'آواز' ہے جو

کہانی میں گہری معنویت قائم کرتی ہے۔ اس کہانی کو موسموں کے آنے جانے، بارش کی بوندوں کے گرنے اور دھرتی کی پیاسی کوکھ کے بھیگنے، یا پرش اور پراکرتی کے ملاپ کی تعبیر کے طور پر بھی پڑھا جا سکتا ہے اور اس میں ایک عجیب سریت اور وارفتگی ہے۔ منٹو نے تخلیقی محویت میں کہانی کو جس طرح بُنا ہے، اس میں بادلوں کے گھر آنے اور پیپل کے پتوں کے سرسرانے اور ننھی ننھی بوندوں میں نہانے کا بار بار ذکر آتا ہے، یوں گھاٹن بطور 'پراکرتی' بار بار ذہن کے پردے پر اُبھرتی ہے ____ ''برسات کے یہی دن تھے۔ کھڑکی کے باہر پیپل کے پتے...... رات کے دودھیا اندھیرے میں جھومروں کی طرح تھرتھرا رہے تھے......
جب اس نے اپنا سینہ اس کے سینے کے ساتھ ملایا تو رندھیر کے جسم کے ہر رونگٹے نے اس لڑکی کے بدن کے چھڑے ہوئے تاروں کی بھی آواز سنی تھی، مگر وہ آواز کہاں تھی؟ وہ پکار جو اُس نے گھاٹن لڑکی کے بدن کی بو میں سونگھی تھی ____ وہ پکار جو دودھ کے پیاسے بچے کے رونے سے زیادہ مسرور کن ہوتی ہے، وہ پکار جو حلقۂ خواب سے نکل کر بے آواز ہو گئی تھی۔'' اسی طرح کہانی کے آخر میں جب گھاٹن نہیں بلکہ گوری چٹی لڑکی... جس کا جسم دودھ اور گھی میں گندھے ہوئے آٹے کی طرح ملائم تھا لیٹی ہوئی ہے، تب پھر برسات کے یہی دن تھے'' رندھیر کھڑکی سے باہر دیکھ رہا تھا۔ اس کے بالکل قریب ہی پیپل کے نہائے ہوئے پتے جھوم رہے تھے۔ وہ ان کی مستی بھری کپکپاہٹوں کے اُس پار کہیں بہت دور دیکھنے کی کوشش کر رہا تھا جہاں مٹمیلے بادلوں میں عجیب و غریب قسم کی روشنی گھلی ہوئی دکھائی دے رہی تھی ____ ٹھیک ویسے ہی جیسی اس گھاٹن لڑکی کے سینے میں اسے نظر آئی تھی۔ ایسی روشنی جو پراسرار گفتگو کی طرح دبی لیکن واضح تھی۔'' اس کہانی کو جنسی تلذذ کی کہانی کے طور پر پڑھنا منٹو کی توہین کرنا ہے۔ پوری کہانی میں گھاٹن کا تصور جسمانی کم اور ارتفاعی زیادہ ہے ____
''مٹمیلے رنگ کی جوان چھاتیوں میں جو بالکل کنواری تھیں، ایک عجیب و غریب قسم کی چمک پیدا ہو گئی تھی جو چمک ہوتے ہوئے بھی چمک نہیں تھی۔ اس کے سینے پر یہ ابھار دو دیے معلوم ہوتے تھے جو تالاب کے گدلے پانی پر جل رہے تھے۔'' رندھیر ''پُرش'' ہے اور گھاٹن ''پراکرتی'' جو بظاہر بے تفاعل ہے لیکن پورے وجود کو باہوں میں لیے ہوئے ہے اور سکھ اور آنند کی دینے اور لینے والی ہے۔ آخر میں کچھ سرسری اشارے نسبتاً کم معروف کہانیوں کی طرف۔ مثلاً 'شاردا' 'نو بھابائی' اور 'بری لڑکی' میں بھی عورت خیر و محبت یا ایثار و قربانی کے

سرچشمۂ فیضان کے طور پر سامنے آتی ہے۔ 'بر می لڑکی' میں لڑکی نسیم صبح گاہی کے ایک جھونکے کی طرح آتی ہے، دو تین دن دو لڑکوں کے ساتھ ایک فلیٹ میں رکتی ہے اور یہ جا وہ جا۔ لڑکی تو چلی جاتی ہے لیکن فلیٹ کی ہر شے پر وہ اپنے سلیقے، نسائیت اور ماں پن کی چھاپ چھوڑ جاتی ہے جس کو دونوں لڑکے رہ رہ کر یاد کرتے ہیں۔ 'بر می لڑکی' کے برعکس 'فو بھابائی' (شو بھائی) اور شاردا دونوں اصلاً ماں ہیں۔ شاردا کا وجود اور بھی بھرا پُرا ہے کیونکہ اس کے ماں پن میں ماں تو ہے، ایک بہن، ایک بیوی اور ایک ویشیا بھی ہے اور ان میں سے کوئی پہلو کسی دوسرے پہلو سے ٹکراؤ میں نہیں۔ فو بھابائی کہیں زیادہ المیہ وجود ہے کہ وہ شہر میں آ کر پیشہ کر رہی ہے تاکہ پیچھے وہ جس بیٹے کو چھوڑ آئی ہے اس کو پال سکے۔ بدقسمتی سے بیٹا مر جاتا ہے اور فو بھابائی جو پیشے کی آڑ میں اپنے اندر کی ماں کو بچانے کی کوشش میں تھی، تباہ و برباد ہو جاتی ہے۔ اسی طرح 'سڑک کے کنارے' میں عورت ماں تو بن جاتی ہے لیکن ماں پن اس اعتبار سے ادھورا رہتا ہے کہ وہ اپنے بچے کی ماں نہیں بن سکتی اور رات کی تاریکی میں بچے کو سڑک کے کنارے چھوڑ دینے پر مجبور ہے۔ عورت کی گھائل روح کے حوالے سے یہاں بھی جو سوال منٹو نے اٹھایا ہے وہ جنسی کم اور وجودی زیادہ ہے: ''دو روحوں کا سمٹ کر ایک ہو جانا، اور ایک ہو کر والہانہ وسعت اختیار کر جانا ___ کیا یہ سب شاعری ہے؟ ___ نہیں، دو روحیں سمٹ کر ضرور اس ننھے سے نقطے پر پہنچتی ہیں جو پھیل کر کائنات بنتا ہے ___ لیکن اس کائنات میں ایک روح کیوں کبھی کبھی گھائل چھوڑ جاتی ہے ___ کیا اس قصور پر کہ اس نے دوسری روح کو اس ننھے سے نقطے پر پہنچنے میں مدد دی تھی۔''

غرض یہ کہ یہ الم انسان کا مقدر ہے۔ منٹو کے تخلیقی ذہن پر اس الم کی پرچھائیں برابر لہراتی رہتی ہے اور اس کے سکون کو ڈستی رہتی ہے۔ منٹو کا تحت الشعور زیادہ تر اسی زہر سے اپنی شکلیں تراشتا اور امرت نکالتا ہے۔ منٹو کی گری پڑی عورتیں اور ویشیائیں اسی الم کی زائیدہ ہیں اور اسی الم کے زہر اور امرت کے گھال میل سے بنی ہیں۔ بار بار یہ الم منٹو میں ایک ایسے اضطراب کو پیدا کرتا ہے جہاں یقین اور عدم یقین کی حدیں دھندلا جاتی ہیں۔ ''میں دراصل آج کل اس جگہ پہنچا ہوا ہوں جہاں یقین اور انکار میں تمیز نہیں ہو سکتی۔ جہاں آپ سمجھتے ہیں اور نہیں بھی سمجھتے۔ بعض اوقات ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دنیا ساری کی ساری مٹھی میں چلی آئی ہے اور بعض اوقات یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ ہم ہاتھی کی جسم پر چیونٹی کی

طرح رینگ رہے ہیں۔" (احمد ندیم قاسمی کے نام، نقوش منٹو نمبر)

اس بحث سے واضح ہے کہ اپنے اعلیٰ ترین لمحوں میں منٹو کا فن کائنات کے اسرار سے ہم آہنگ ہونے کا حوصلہ رکھتا ہے، اور اس بھید بھرے سنگیت میں منٹو کا سُر الم اور درد مندی کا سُر ہے۔ منٹو نے زندگی کے تجربے سے پایا کہ کائنات میں سب سے زیادہ گھائل روح عورت کی ہے جو کارگاہِ ہستی میں اپنی عزیز ترین متاع کو بیچنے پر مجبور ہے لیکن مرد کی اخلاق باختگی اور ہوس پرستی کہ الٹے عورت ہی کو معتوب و مطعون کیا جاتا ہے۔ منٹو DOXA کی نقاب اسی لیے نوچ پھینکتا ہے کہ وہ اشرافیہ کو ننگا کر سکے۔ منٹو کا فن عورت کی گھائل روح کی کراہ اور درد کی تھاہ کو پانے کا فن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر و بیشتر منٹو کے کردار گوشت پوست کے عام انسانوں سے کہیں زیادہ سچے، کہیں زیادہ پائیدار اور کہیں زیادہ درد لیے بن جاتے ہیں۔ وہ ہمیں صدمہ پہنچاتے، جھنجھوڑتے اور کچوکے لگاتے ہیں۔ ان کا جمالیاتی اثر لازوال اسی لیے ہے کہ زندگی کے بھید بھرے سنگیت میں وہ الم، درد مندی اور کرونا کے کچھ ایسے سُروں کے نقیب ہیں جو کارخانۂ قدرت کے بنیادی آہنگ کا حصہ ہیں اور جن کو کوئی نام دینا آسان نہیں۔

O

باب سوم

تکلیم

ابوالکلام قاسمی، شافع قدوائی، اشفاق رشید،

مناظر عاشق ہرگانوی، آصفہ زمانی، مسعود منور،

اختر سعیدی، مشتاق صدف،

ابرار رحمانی، احمد صغیر

خوش ہیں دیوانگیٔ میر سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

(میر تقی میر)

نئی سوچ نئے مباحث

پروفیسر گوپی چند نارنگ سے گفتگو

سوالات پروفیسر ابوالکلام قاسمی/ شافع قدوائی

ابوالکلام قاسمی: نارنگ صاحب آپ نے اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید کو نظریاتی اور عملی طور پر اردو میں متعارف کرانے کا فریضہ بھی انجام دیا ہے اور ادھر چند برسوں سے آپ ساختیات اور مابعد ساختیات سے متعلق تصورات اور نظریات کو متعارف بھی کرار ہے ہیں اور ان نظریات کا انطباق کر کے بھی آپ نے دکھایا ہے۔ مجھے دریافت یہ کرنا ہے کہ اسلوبیات اور ساختیات کے مابین کیا آپ ہم آہنگی محسوس کرتے ہیں یا ان دونوں مکاتب نقد کو الگ اکائی کی حیثیت دیتے ہیں؟

گوپی چند نارنگ: ساختیات کے مقدمات ایک اور ہی سطح پر ہیں۔ بے شک اسلوبیات ہو یا ساختیات یا پس ساختیات ان سب میں مرکزِ نگاہ متن ہے لیکن اسلوبیات محدود نوعیت کا تجزیہ ہے جس میں اسلوب کے لسانی خصائص کی مدد سے تخلیقی شخصیت و انفرادیت کی تعیین ہوتی ہے۔ اسلوبیات اسلوب فہمی کا دعوا تو کر سکتی ہے، ادب فہمی کا دعوا نہیں کرتی، جب کہ ساختیات و پس ساختیات نے ادبی تنقید کو جو فلسفۂ لسان اور فلسفۂ معنی دیا ہے اس نے ادب فہمی کو نئی بصیرتوں پر استوار کیا ہے۔ سابقہ ترجیحات کافی حد تک بدل گئی ہیں، مثلاً اگر پہلے سے چلی آ رہی تنقید میں بنیادی اہمیت مصنف (WRITER) اور متن (TEXT) کو حاصل تھی تو اب اہمیت لکھنے کے عمل (WRITING) اور پڑھنے کے عمل (READING) قرأت یعنی معنی خیزی کو حاصل ہے۔ قرأت کے تفاعل کی وجہ سے قاری کا

کردار بھی معرضِ بحث میں آ گیا ہے۔ لکھنے کے عمل (WRITING) سے مراد وہی ہے جس کو روایتاً ہم تخلیق کہتے آئے ہیں اور لکھنے والے کو خالق کہتے آئے ہیں۔ ساختیات نے یہ تصور ہی بدل دیا ہے۔ ایک عام عقیدہ یہ چلا آ رہا تھا کہ مصنف (یا تخلیق کار) معنی کا سرچشمہ ہے۔ ساختیات نے بدلیل یہ ثابت کر دیا ہے کہ معنی کا سرچشمہ ذہنِ انسانی نہیں بلکہ لسان بالقوۃ (LANGUE) کا وہ نظام ہے، جو مصنف سے پہلے اور مصنف سے باہر موجود ہے اور مصنف جو کچھ بھی لکھتا ہے اس لانگ کی رو سے لکھتا ہے اور معنی کی جو شکلیں بنتی ہیں خواہ وہ کتنی نئی، تازہ، انفرادی، یا تخلیقی کیوں نہ معلوم ہوں، اسی جامع نظام کی رو سے بنتی ہیں اور اسی کی رو سے ان کا ادراک ہوتا ہے۔ یہ نظام نہ ہو تو کوئی ایک لفظ بھی نہیں لکھ سکتا۔ تمام تر معنی خیزی خواہ وہ ادب ہو، سماجی عمل کی یا ثقافت کی، اسی مجرد نظام کی رُو سے ہوتی ہے۔ چنانچہ واضح رہے کہ ذہنِ انسانی معنی خلق نہیں کرتا بلکہ فقط تشکیل کا ذریعہ ہے اور یہ تشکیل جیسا کہ کہا گیا اُس نظام کی رُو سے ہے، جو کسی فردِ واحد کی جاگیر نہیں۔ ساختیات کی یہ پیش رفت ادب فہمی کی تاریخ میں اگلا قدم ہے۔ ادبی تنقید تو فقط ایک محدود شعبہ ہے، اصل سوال ذہنِ انسانی کی کارکردگی کا ہے، یعنی انسان حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے، کس طرح سوچتا ہے، کس طرح لکھتا ہے اور کس طرح پڑھتا یا سمجھتا ہے۔ اس آخری شق کا تعلق ادب فہمی یا ادبی تحسین یا تنقید سے ہے۔ اب آپ دیکھ سکتے ہیں کہ ساختیات کے مقابلے میں اسلوبیات ایک محدود چیز ہے۔ جب کہ ساختیات کا مسئلہ پورے سماجی عمل، پوری ثقافت یا پوری انسانی زندگی کا ہے، ادب جس کا فقط ایک مظہر ہے۔

شافع قدوائی: نارنگ صاحب! آپ نے ردِ تشکیل اور دیگر پس ساختیاتی مباحث سے اردو داں حلقوں کو متعارف کرایا ہے اور فیض کی ایک نظم کا پس ساختیاتی مطالعہ سوغات شمارہ ۱ میں شائع کر کے اس نظریے کے عملی امکانات کو بھی اجاگر کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا نظریۂ ردِ تشکیل متن کے مطالعہ کے لیے کسی منضبط METHODOLOGY کی نشان دہی کرتا ہے یا نہیں یا یہ محض متن کے مطالعہ کی ایک INSIGHT ہے؟

گوپی چند نارنگ: منضبط طریقۂ کار کی نشان دہی خود ردِ تشکیل کے مزاج کے خلاف ہے اس لیے نظریہ سازوں نے اس کی نفی کی ہے۔ وہ طریقۂ کار دینے کے خلاف ہیں اس لیے کہ طریقۂ کار بھی ایک طرح کا جبر ہے۔ آپ کو تو معلوم ہے کہ ردِ تشکیل کو ایسا لبرازم، بھی

کہا گیا ہے جوذات اساس نہیں ہے، یعنی یہ معنی کی طرفوں کو کھول دینے اور انھیں کھلا رکھنے کا فلسفہ ہے۔ بیشک اس اعتبار سے یہ متن کے مطالعے کی ایک INSIGHT ہے جیسا کہ آپ نے کہا یا مطالعۂ متن کا ایک اصول ہے جو معنی کے دوسرے پن کو سامنے لاتا ہے۔

نظریے میں طریق کار METHODOLOGY کی نفی کے باوجود لوگوں نے نظریے کی تشریح کی ہے، انھوں نے طریقۂ کار سے بھی بحث کی ہے اور کچھ نہ کچھ ضابطہ بھی وضع کیا ہے۔ خود میں نے ''آنادریدا کا پھر حدیقۂ لسان میں'' میں اس کی کچھ وضاحت کی ہے۔ لیکن یاد رہے کہ رویہ کھلا ڈلا ہے۔ یہ ہر طرح کی جکڑ بندی اور کلیہ پسندی کے خلاف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ لوگ جو قاعدے کلیوں پر پلے ہیں یا دوٹوک فیصلے چاہتے ہیں یا فوری نتائج کے طلبگار ہیں انھیں ردتشکیلی رویے سے تکلیف پہنچتی ہے۔ دراصل یہ لوگ وہ نتیجہ چاہتے ہیں جو ان کے معمولہ تصورات پر پورا اترے، ردتشکیل معمولہ تصورات ہی پر ضرب لگاتی ہے اس لیے کوفت کا باعث ہے۔ چنانچہ اس کا ردعمل تین طرح سے ہوتا ہے۔ اور یہ کہ ردتشکیل سمجھ میں نہیں آتی۔ دوسرے یہ کہ ردتشکیل بے افادہ ہے (فائدہ کا سوال آج وہ لوگ اٹھا رہے ہیں جو کل تک 'افادیت' کے خلاف تھے) یا تیسرے یہ کہ ردتشکیل سے متن تحسین میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ ایسی باتیں سب نیک نیت لوگ کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب ہیں بند اپنے اپنے معمولہ معنی کے حصار میں اور انھیں اپنے محفوظ حصار سے باہر نکلنا پڑے تو زحمت ہوتی ہے۔

آپ نے فیض کی نظم کا ذکر کیا۔ فیض کو میں نے اسی لیے لیا تھا کہ مثال میں آسانی تھی۔ ایک معتبر نقاد نے کہا کہ فیض بیچارہ تو TRANSPARENT شاعر ہے، اس کے یہاں معنی کا دوسرا پن کہاں۔ ان سے کون پوچھے کہ جناب کیا معنی کا دوسرا پن فقط وہیں ہوتا ہے جہاں 'اشکال' ہو کوئی یہ نہیں سوچتا کہ آخر کیا وجہ ہے کہ بعض لوگ فیض کو سیاسی معنی کا شاعر کہتے ہیں اور بعض دوسرے فیض کو روایتی لب و لہجے کا شاعر کہتے ہیں۔ کیا یہ دونوں باتیں درجہ وار فوقیتی ترتیب نہیں ہیں یعنی فیض کو اہم ثابت کرنے کے لیے انقلابیت یعنی ''سیاسی معنی'' کو ''روایتی معنی'' پر ترجیح دی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں فیض کو اہم شاعر ثابت کرنے کے لیے ان کی انقلابیت پر زور دیا جاتا ہے اور فیض کو کم اہم یا غیر اہم ثابت کرنے کے لیے ان کی روایتی رومانیت پر زور دیا جاتا ہے۔ گویا معنی کے ایک رُخ کو دوسرے پر

ترجیح دی جاتی ہے جب کہ متن کے تجزیے سے اس کی تکذیب ہوتی ہے کیونکہ جہاں انقلابیت پر اصرار ہے وہاں رومانیت ہے اور جہاں رومانیت پر اصرار ہے وہاں انقلابیت ہے۔ اپنے مضمون کے بین السطور میں جو سوال میں نے اٹھایا تھا اور جس کو وہ نقاد جو معنی کے فقط ایک رخ کے بارے میں حتمی رائے قائم کر لیتے ہیں، دیکھ ہی نہیں سکتے، یعنی یہ کہ رد تشکیل رویے کے علاوہ کیا کوئی دوسری ادبی تھیوری ہے جو معمولہ معنی، اور غیر معمولہ معنی کی جدلیاتی گردش کو اس طرح دکھا سکتی ہو کیونکہ اگر سیاسی معنی پر اصرار ہو تو اس کو بھی بے دخل کیا جا سکتا ہے، اور اگر روایتی معنی پر اصرار ہو تو اس کو بھی بے دخل کیا جا سکتا ہے۔ مزید یہ کہ جمالیاتی اثر نہ فقط سیاسی معنی کا محتاج ہے نہ روایتی معنی کا، وہ آئیڈیولوجی سے ہٹ کر بھی ہے۔ آلتھیوسے کا ذکر اس لیے آیا تھا کہ نومارکسیت کا بڑا شارح وہ اسی لیے ہے کہ اس نے مارکسیت کے قلب میں ادب کے 'جمالیاتی اثر' کو قبول کرے، نہ جدیدیت میں یہ گنجائش ہے کہ وہ 'آئیڈیولوجی' کو قبول کرے۔ یہی وجہ ہے کہ فیض کے بارے میں دونوں تنقیدی رویے AMBIVALENCE کا یا افراط و تفریط کا شکار ہیں۔ دونوں اپنے اپنے معمولہ معنی کے اسیر ہیں، یعنی ایک سیاسی معنی کی قطعیت سے ہٹ کر نہیں دیکھ سکتا، دوسرا رسمی معنی کی حتمیت کو حرفِ آخر سمجھتا ہے۔ ردتشکیل یا پس ساختیاتی فکر کی خوبی یہ ہے کہ وہ معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے ایک کو دوسرے پر ترجیح نہیں دیتی۔ روایتی نقاد اگر اس کو سمجھ نہیں سکتے تو تعجب نہ ہونا چاہیے۔ وہ اپنے اپنے COMMON SENSE تصورات کے اسیر ہیں۔ لیکن وہ جنھوں نے نئی تھیوری کو پڑھا ہے اور اس کی پیش رفت سے باخبر ہیں، وہ معنی کی حتمیت یا معنی کے ایک رخ یا معمولہ معنی پر اکتفا کر ہی نہیں سکتے۔ وہ اسے ادھوری قرأت کہتے ہیں۔ ادھوری قرأت فقط اُسی معنی پر زور دیتی ہے جو اُسے قبول ہو، پس ساختیاتی یا ردتشکیلی رویہ دوسرے رخ یا ناقابلِ قبول رخ کو بھی سامنے لاتا ہے۔ یہ باغیانہ اور غیر مقلدانہ رویّہ ہے اس لیے نیک لوگوں کو اسے سمجھنے میں دقت ہو تو تعجب نہ ہونا چاہیے۔

ابو الکلام قاسمی: ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی نظریہ سازوں نے ادب پارے کے لیے تخلیق یا فن پارے کی اصطلاحات کو یکسر چھوڑ کر صرف متن کی اصطلاح استعمال کرنی شروع کر دی۔ نام کی اس تبدیلی میں فی نفسہٖ ادب کی طرف اس بدلے ہوئے رویے کی توجیہہ آپ کیا کریں گے اور کیا آپ یہ محسوس نہیں کرتے کہ اس رویے کے باعث متن کو

اہمیت دینے کے ساتھ ساتھ اس کے تقدس سے انکار کیا گیا ہے۔

گوپی چند نارنگ: دراصل 'تخلیق' یا 'خالق' کی اصطلاحیں رومانویت کے زمانے سے یادگار چلی آتی ہیں۔ یہ ادب کے بارے میں عام فہم رویے کی دین ہیں۔ ساختیات نے اس رویے کو چیلنج کیا ہے۔ چیلنج تو دراصل ہوسرل اور ہائیڈیگر کے ساتھ مظہریت ہی میں شروع ہو گیا تھا۔ تخلیق کو متن کہنے یعنی نام کی اس تبدیلی کے پیچھے جو فلسفہ ہے اس کی طرف اوپر اشارہ کر چکا ہوں۔ بے شک ادبی متن کی نوعیت اب وہ نہیں رہی جو روایتی اور رسمی طور پر پہلے سے چلی آ رہی ہے۔ بیشک عرفِ عام میں اسے تخلیق ہی سمجھا گیا اور اس کے گرد تقدس کا ہالہ بھی دیکھا گیا، لیکن یہ تقدس کس نے عطا کیا، انسان ہی نے، اور آج فکرِ انسانی ہی اس کو چیلنج کر رہی ہے۔ اس میں سلسلہ در سلسلہ کئی کڑیاں ہیں۔ مارکس کی فکر نے تاریخ کو بے مرکز کیا تھا، فرائڈ نے لاشعور کی دریافت سے انسان کو بے مرکز کر دیا۔ اس کے بعد ذات سے جو تقدس وابستہ تھا وہ پارہ پارہ ہو گیا اب اگر ہم چاہیں بھی کہ تقدس بحال ہو جائے تو اس کے لیے لاشعور کی دریافت کو غلط ثابت کرنا ہوگا لیکن صورتِ حال یہ ہے کہ پچھلی نصف صدی میں سوسیئر کی فکر کو کم و بیش آفاقی قبولیت حاصل ہو گئی ہے۔ اگر کل کو فکرِ انسانی کی یہ پیش رفت غلط ثابت ہو جائے یا ایسی کوئی جہت سامنے آ جائے جس سے اس کا رد ممکن ہو جائے تو روایتی فکر کا ساتھ دینے میں تو عافیت ہی عافیت ہے۔

ابوالکلام قاسمی: رولاں بارتھ کا کہنا ہے کہ کوئی فن پارہ اپنے ثقافتی نظام سے باہر نہیں لکھا جا سکتا، مگر دوسری طرف وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ادب میں لسانیات کے اصولوں کے استعمال کے لیے ہمیں الگ سے ایک نظام (POETICS) بنانا پڑے گا، تو کیا آپ محسوس کرتے ہیں کہ کلر وغیرہ کی کتابوں کے باوجود کوئی مکمل ساختیاتی شعریات وجود میں آ چکی ہے؟

گوپی چند نارنگ: آپ کے اس سوال میں تین سوال ہیں۔ یہ بات تو واضح ہے کہ کوئی فن پارہ اپنے ثقافتی نظام سے باہر نہیں لکھا جا سکتا۔ آپ کو معلوم ہے کہ یہ سوسیئر کے تصور لانگ پر مبنی ہے۔ ثقافت کا ذکر کرنا اب فیشن میں داخل ہوتا جاتا ہے اور تو اور روایتی نقاد اور وہ جدید نقاد بھی جو کل تک کاغذ پر چھپے ہوئے لفظ سے ہٹ کر کوئی بحث کرنے کے لیے تیار نہ تھے، آج چور دروازے سے ثقافت کا ذکر لے آتے ہیں۔ اور یہ نہیں سوچتے کہ جب فن پارہ ثقافتی نظام کے اندر ہے تو وہ سماجی مظہر کیوں کر نہیں، یا اس کی سماجی معنویت سے

کیوں کر انکار کیا جا سکتا ہے۔ بہر حال ساختیاتی تناظر میں ثقافت کا تصور اپنے وسیع تر معنی میں استعمال ہوتا ہے کیوں کہ لانگ کی کارکردگی ثقافت کی رُو سے ہے اور ادب کی کارکردگی لانگ کی رُو سے۔ اب رہی دوسری بات یعنی لسانیات کے اصولوں کی۔ تو یہاں لسانیات بھی میکانکی معنی میں نہیں بلکہ فلسفۂ لسان کے معنی میں یا معنی کے فلسفے کے معنی میں ہے۔ گویا ساختیات کو اتنی نسبت لسانیات کے میکانکی اصول وقواعد سے نہیں جتنی معنیات کے فلسفے سے ہے، جس کی بدولت تمام تر ترسیل ہوتی ہے اور جو زبان وادب کا بنیادی وظیفہ ہے۔ بارتھ کا یہ قول اس کے ابتدائی دور کا ترجمان ہے جب ساختیات نے یہ توقع پیدا کی تھی کہ ادب کی جامع شعریات کو ضابطہ بند کیا جا سکتا ہے لیکن بعد میں پس ساختیاتی فکر کی پیش رفت نے اس توقع سے توجہ ہٹا دی۔ اب آپ کے سوال کی تیسری شق یعنی کلر کے کتاب کے حوالے سے کہنا چاہوں گا کہ کلر کی کتاب ان کوششوں کا نقطۂ آغاز نہیں بلکہ اگلا قدم ہے۔ اس سے پہلے رومن جیکب سن، ولادمیر پروپ، لیوی سٹراس، گریما، تودوروف، ژنیت، بارتھ وغیرہ کے کام کو آخر اور کس شق میں رکھیں گے۔ متھ اور لوک کہانیوں سے لے کر فکشن تک یہ لوگ خاصا بنیادی کام کر چکے تھے۔ کلر کی کوشش ایک جامع کلاسیکی کوشش ہے۔ یہ کتاب ۱۹۷۵ء میں منظر عام پر آئی۔ اُس وقت تک ساختیات سے پس ساختیات کی طرف گریز شروع ہو چکا تھا اور دریدا کے نظریۂ افتراقیت نے معنی کی عدم مرکزیت یا عدم استحکام کو بھی ثابت کر دیا تھا۔ یہ تو آپ جانتے ہی ہیں کہ پس ساختیاتی فکر ہیگل کے ساتھ نہیں بلکہ نطشے کے ساتھ ہے۔ نطشے، ہوسرل، ہائیڈیگر، ان سب کا اثر دریدا پر ہے۔ معنی کے عدم استحکام کا مطلب ہی یہی ہے کہ معنی کو قاعدے کلیوں میں جکڑنا معنی خیزی کے عمل کے منافی ہے۔ قاعدے کلیے تو ہمیشہ بنائے گئے اور بنائے جاتے رہیں گے لیکن پس ساختیاتی فکر کا موقف یہ ہے کہ قاعدے کلیے معنی پر پہرہ بٹھاتے ہیں اور یہ جبریت اور آمریت کی شکلیں ہیں۔ ردتشکیل معنی کے جبر کو توڑتی ہے اور ہر راہ کو کھلا رکھنا چاہتی ہے اس لیے وہ نظام سازی کے خلاف ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ ساختیاتی فکر کے زیرِ اثر سب سے زیادہ توجہ شعریات پر ہوئی ہے، لسانیات پر نہیں، اور شعریات میں بھی اس مرکزی بحث پر کہ زبان کے ذریعے معنی کیوں کر پیدا ہوتے ہیں، کیوں کر قائم ہوتے ہیں اور کیوں کر سمجھے جاتے ہیں، دوسرے لفظوں میں حظ ونشاط، لطف وانبساط اور جمالیاتی اثر بھی معنیات کا حصہ ہیں۔ اس کا

یہ پہلو بھی نظر میں رہے کہ ساختیاتی شعریات کی رُو سے معنی فقط وہ نہیں ہے جو حاضر ہے یا جو دکھائی دیتا ہے، یا جو معمولہ ہے یا جس سے ہم مانوس ہیں۔ معنی جتنا حاضر ہے اتنا غیاب میں ہے اور روایت تنقید معنی کے معمولہ اور مانوس روپ پر اکتفا کرتی ہے یا پہلوداری کا ذکر بھی کرتی ہے تو یوں کہ معنی کو حل کرنا مقصود ہے لیکن پس ساختیاتی فکر کا اصرار ہے کہ معنی وحدانی ہے ہی نہیں یہ سیال ہے، اور وقت، نسل سماج، تاریخ، ثقافت کے محور پر بدلتا رہتا ہے۔ پس ساختیت معنی کی وحدانیت کا نہیں، بلکہ تکثیرِ معنی کا فلسفہ ہے۔

شافع قدوائی: دریدا نے منشائے مصنف حتی کہ متن میں اس کی "موجودگی" سے بھی انکار کیا ہے لیکن دوسری طرف UMBERTO ECHO کا خیال ہے کہ منشائے مصنف کا انکار یا اقرار فی نفسہ کوئی اہم بات نہیں ہے کہ متن کی کثیر الجہت "تخم کاری" منشائے مصنف، منشائے متن اور منشائے قاری کی رہینِ منت ہوتی ہے آپ اس سلسلے میں کیا فرمائیں گے۔

گوپی چند نارنگ: امبرٹو ایکو کا خیال صحیح ہے کہ متن کثیر الجہت تخم کاری منشائے مصنف 'منشائے متن' اور اور منشائے قاری تینوں کی رہینِ منت ہوتی ہے اس بات کو بعض دوسروں نے بھی کہا ہے لیکن یہ بعد کی باتیں ہیں۔ منشائے مصنف کا رد امریکی نیو کریٹسزم کی خاص پہچان ہے۔ وہیں سے یہ جدید اردو تنقید میں بھی آیا اور اس پر خاصا زور دیا گیا ہے۔ بلکہ ادھر یہ بھی کہا گیا کہ دریدا کیا کہتا ہے، منشائے مصنف یا عندیۂ مصنف کا رد تو پہلے سے چلا آتا ہے۔ ایسا کہنا دراصل ایک بنیادی غلطی پر مبنی ہے۔ اول تو دریدا منشائے مصنف کو کلیتاً رد نہیں کرتا (اس کا ثبوت میں آگے چل کر پیش کروں گا) دوسرے یہ کہ ساختیات اگر منشائے مصنف یا دریدا اگر منشائے مصنف کو زیادہ اہمت نہیں دیتا تو اس بارے میں ساختیات کے مقدمات بالکل الگ ہیں۔ اُردو میں اس بارے میں خاصی تفصیل سے لکھا جاتا رہا ہے۔ جدید تنقید میں منشائے مصنف کے رد کی نبیادیں بالکل کامن سنس ہیں، اس مقصد سے کہ متن کا زیادہ سے زیادہ معروضی تجزیہ کیا جاسکے، چناں چہ موضوعی آلائش سے بچنا ضروری تھا۔ یاد رہے کہ جدید تنقید معنی کا سرچشمہ موضوعِ انسانی ہی کو قرار دیتی ہے۔ یہ نقطۂ نظر رومانویت سے چلا آتا ہے۔ ساختیات کی وجوہ بالکل الگ اس لیے ہیں کہ ساختیات نے ہر کامن سنس خوش عقیدگی کو پلٹ کر رکھ دیا، یعنی ساختیات نے وہ جڑ ہی کاٹ دی جس کی رُو سے موضوعِ انسانی معنی کا سرچشمہ سمجھا جاتا تھا۔ آپ کو اچھی طرح معلوم ہے کہ

ساختیاتی فکر ذہنِ انسانی کو معنی کا سرچشمہ تسلیم نہیں کرتی، اس لیے کہ معنی کا سرچشمہ زبان کا کُلی نظام ہے، جس کی رُو سے اور جس کے اندر ذہنِ انسانی کام کرتا ہے۔ گویا ذہنِ انسانی معنی کا سرچشمہ نہیں فقط وسیلہ ہے معنی پیدا کرنے کا جب موضوعِ انسانی ہے ہی وسیلہ تو وہ معنی کا مقتدرِ اعلیٰ کیسے ہوسکتا ہے۔ دریدا تو کہتا ہے کہ زبان کا ریطوریقائی نظام ہی ایسا ہے کہ وہ جتنا معنی کو ظاہر کرتی ہے اتنا معنی کو دباتی بھی ہے۔ یعنی لفظ جو کہتے ہیں وہ تو کہتے ہی ہیں جو نہیں کہتے وہ بھی کہتے ہیں۔ اس روشنی میں دیکھیں تو منشائے مصنف کی اہمیت اپنے آپ ختم ہوجاتی ہے۔ غرضیکہ معنی کا مقتدرِ اعلیٰ نہ تو مصنف ہے نہ متن اور نہ قاری بلکہ معنی قرأت کے تفاعل سے پیدا ہوتا ہے، جس میں ان تینوں کا دخل ہے۔ یہ پس ساختیاتی فکر کا نچوڑ ہے، اور ایکو کا قول اسی کی ترجمانی کرتا ہے۔ ویسے ایکو کے اس نتیجے تک پہنچنے سے کئی برس پہلے دریدا نے اپنے ایڈنبرا والے انٹرویو میں واضح طور پر کہا ہے کہ معنی کا حکم اگرچہ مصنف نہیں ہے لیکن ''میرا یہ موقف بھی نہیں کہ منشائے مصنف سے حوالہ لانا قطعاً بے سود ہے۔'' دریدا کہتا ہے ''مصنف مصنف اور منشا منشا میں فرق ہوتا ہے۔ یقیناً بعض مقاصد گہرے ہوتے ہیں اور سنجیدگی سے ان کا تجزیہ کرنا چاہیے لیکن منشائے مصنف سے جو اثر مرتب ہوتا ہے یہ اثر جس چیز پر منحصر ہے، یقیناً وہ انفرادی منشا نہیں ہے۔''

(بحوالہ 'دریدا اور مارکسیت' طلوعِ افکار، کراچی، مئی ۱۹۹۳ء)

ابوالکلام قاسمی: اگر دریدا کے تصورات کو برٹنڈ رسل اور وٹ گنسٹائن کے تصوراتِ لسان کے پس منظر میں دیکھا جائے تو دریدا ان سے بہت زیادہ مختلف نظر نہیں آتا۔ آپ اس سلسلے میں کیا فرماتے ہیں؟

گوپی چند نارنگ: فلسفے میں کوئی چیز خلا سے نہیں آتی۔ ہر نئی بات خواہ وہ کتنی نئی کیوں نہ معلوم ہو، یا تو کسی مقام سے انحراف ہوتی ہے یا اضافہ ہوتی ہے اور اسے سابق کے حوالے ہی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ دریدا تو خود بار بار ہائیڈیگر اور ہوسرل کا اعتراف کرتا ہے۔ اس کی فکر کا سرا ہائیڈیگر اور ہوسرل سے ہوتا ہوا نطشے سے جاملتا ہے۔ رسل یا وٹ گنسٹائن کا ذکر وہ لوگ لاتے ہیں جو دریدا کی فکر کے مضمرات کو پوری طرح جاننا نہیں چاہتے۔ بیشک رسل ہوں یا وٹ گنسٹائن سب زبان کی قید کے شاکی ہیں یا یہ کہ زبان خیال کو بے لوث نہیں رہنے دیتی لیکن دریدا کے مسائل دوسری سطح پر ہیں۔ بصیرتوں کی مماثلتوں ہی کو لینا ہے تو پھر رسل

یا وِٹ گنشٹائن ہی کیوں؟ پانِنی یا ناگارجن کیوں نہیں، عبدالقاہر جرجانی کیوں نہیں۔ نیایے یا شونیہ تو فقط نکات یا اقوال نہیں، پوری تھیوری ہیں اور سوسئیر کا ان سے اثر لینا قرینِ قیاس بھی ہے۔ تاہم معنی کی تفریقیت کو بنیاد بنا کر مغربی فلسفے کی صدیوں کی مابعد الطبیعیاتی روایت کو چیلنج کرنا یا فلسفے سے 'موجودگی' کے تصور کو کھدیڑ دینا یا METAPHYSICAL SIGNIFIER کے سوال کو از سرِ نو کھول دینا دریدا کا وہ کارنامہ ہے جو پچھلے فلسفیوں سے الگ ہے۔ یہ اس کے چیلنج کی نوعیت ہی تو ہے کہ روایتی فکر میں یقین رکھنے والے صدمہ زدہ ہیں، وہ اس کے فلسفے کو غلط ثابت کرنا چاہتے ہیں لیکن ایسا کر نہیں سکتے۔ اس لیے وہ RUN DOWN کرتے ہیں یا اس کا کریڈٹ دوسروں کو دیتے ہیں کہ یہ بات تو فلاں کے یہاں ہے، فلاں کے یہاں ہے۔ اگر واقعی ایسا ہے تو پھر ان لوگوں کو دریدا کو قبول کرنے میں تکلیف کیوں ہوتی ہے۔ یہ لوگ یہ کیوں نہیں سوچتے کہ رسل اور وِٹ گنشٹائن کے یہاں وہ چیلنج کیوں نہیں جسے دریدا نے متشکل کیا ہے۔

اس مسئلے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اگر آج ہم از سرِ نو ان نکات پر توجہ کر رہے ہیں یا ان کے آغاز کے سرے دوسرے فلسفیوں کے یہاں ڈھونڈ رہے ہیں یا مشرقی شعریات میں ان کا سراغ لگا رہے ہیں، تو کیا اس سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ دریدا کی تھیوری میں کچھ بات تو ایسی ہے کہ اس نے ہمیں صدیوں کا سفر کرنے پر اور اپنی روایتوں میں چھپی بصیرتوں کو کھوجنے پر مجبور کر دیا ہے؟ یعنی کھوج ہم انھیں صداقتوں کو رہے ہیں جنھیں سوسئیر اور سوسئیر کے بعد دریدا نے دلیل کی طاقت سے قائم کر دیا۔ مماثلتیں اپنی جگہ پر ان سے تو دریدا کے چیلنج کو سمجھنے میں مدد ملے گی، لیکن مماثلتوں کا یہ مطلب نہیں کہ وہ جدید تھیوری کا بدل ہیں۔ جدید تھوری کا کریڈٹ تو سوسئیر اور دریدا کو جائے گا۔ البتہ مشرقی مماثلتوں پر زور دینے سے افہام و تفہیم میں آسانی پیدا ہوتی ہے، اجنبیت اور غرابیت دور ہوتی ہے، صداقتوں کی توثیق ہوتی ہے کہ یہ خود ہماری جڑوں سے زیادہ دور نہیں جنھیں ہم بھلا بیٹھے تھے، یا یہ وقت کی دھول میں دب گئی تھیں۔ ان کی اہمیت اور معنویت کی تعبیرِ نو کی ضرورت ہے۔

شافع قدوائی: اردو کے بعض معتبر ناقدوں کا خیال ہے کہ لفظ کے پیچھے مابعد الطبیعاتی موجودگی سے انکار، معنی کی غیر قطعیت کا اثبات اور، یک متن کو دوسرے متن کے تناظر میں دیکھنے پر اصرار کوئی نیا اور انقلابی نظریہ نہیں ہے۔ سنسکرت اور عربی کے بعض عالموں نے

بہت پہلے ان موضوعات پر تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ اس سلسلے میں جرجانی اور پانِنی کا نام لیا جارہا ہے اور یہ بھی کہا جارہا ہے کہ INTERTEXTUALITY اصولاً مضمون آفرینی کی باز گشت ہے، آپ کا اس سلسلہ میں کیا نقطۂ نظر ہے؟

گوپی چند نارنگ: معلوم نہیں وہ کون معتبر ناقد ہیں جو لفظ کے پیچھے مابعد الطبیعیاتی موجودگی سے انکار، معنی کی غیر قطعیت کے اثبات اور ایک متن کو دوسرے متن کے تناظر میں دیکھنے پر اصرار میں پانِنی اور جرجانی کا نام لیتے ہیں۔ اگر واقعی ایسا ہے تو میں ادب کے ساتھ کہنا چاہتا ہوں کہ خواہ وہ کتنے معتبر ہوں لیکن ان کی ساختیات شناسی یا روایت شناسی معتبر نہیں۔ میں اپنی کتاب کے مشرقی شعریات والے حصے میں سنسکرت روایت اور عربی روایت کی بعض مماثلتوں سے بحث کر چکا ہوں۔ ان مباحث کو وہاں دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ اتنے معمولی اور محدود نوعیت کے مباحث نہیں کہ فوری نتائج اخذ کر لیے جائیں۔ ادبی بحث میں ہمارا مطمحِ نظر قضایا کو سمجھنا اور سمجھانا اور دلیل کی طاقت کو محسوس کرنا اور کرانا ہونا چاہیے نہ کہ یہ اوپری باتیں کہ کون انقلابی ہے اور کون انقلابی نہیں۔ نئے تصورات کی گفتگو میں قصیدے یا ہجو کی روایت سے بچنا ضروری ہے۔ تعجب اس بات پر ہوتا ہے کہ اس طرح کی گفتگو کرنے والے اپنے بیان کے تناقض کو بھی نہیں دیکھ سکتے۔ یعنی یہ کہ اگر یہ سب کچھ پانِنی یا جرجانی نے کہہ دیا ہے تو پھر نئی تھیوری سے پہلے خود ہمارے تنقیدی نظریے میں یہ سب شامل کیوں نہیں تھا یعنی یک لخت آپ کو پانِنی کی یاد کیسے آ گئی یا یک لخت بیٹھے بٹھائے آپ کا رُخ پانِنی کی طرف کیسے مڑ گیا۔ ساختیات سے پہلے نہ تو کبھی آپ کو پانِنی یاد آیا نہ جرجانی کیوں؟

INTERTEXTUALITY کو مضمون آفرینی کی بازگشت کہنا صحیح نہیں ہے۔ یہ فقط بین متنیت یا بین لسانیت کا مسئلہ نہیں بلکہ ادبی نشان کے کسی بھی دی ہوئی ثقافت میں معنی خیزی کے دوسرے نظاموں سے اس کے رشتے کا وہ کثیر الجہاتی تصور ہے جسے جولیا کرسٹیوا نے متن کے ایک نظریے کے طور پر پیش کیا۔ اصلاً یہ ادب کے خالص ہیئتی مطالعے کے خلاف معنی خیزی کے سماجی تاریخی عوامل کے اثر انداز ہونے کے طور طریقوں کی بحث کے لیے گنجائش نکالنے کی ایک کوشش ہے۔ مختصراً یہ کہ متن خود مکتفی یا بند سسٹم نہیں (نیو کریٹسزم سے اختلاف ظاہر ہے) بلکہ ادب اُن جملہ نشانیاتی طور طریقوں اور ڈسکورس اور کلام کی آماجگاہ

ہے جس میں IDEOLOGEME معنی خیزی کے ناگزیر عنصر کے طور پر کارگر رہتی ہے۔ یوں تو کئی دوسروں نے بھی اس نظریے کو تھوڑا بہت بدلی ہوئی شکلوں میں بھی برتا ہے لیکن اصل بات یہی ہے کہ جولیا کرسٹیوا نے باختن کے DIALOGISM کی بنیاد پر اس کے مکالماتی طور کو بدل کر متن معنی خیزی کا ایک حرکیاتی نظریہ دینے کی کوشش کی ہے۔ IDEOLOGEME کے بارے میں معلوم ہے کہ جس طرح فونیم، صوتیات کا اور SEME معنیات کا قلیل ترین حصہ ہے اسی طرح IDEOLOGEME بھی آئیڈیالوجی کا قلیل ترین حصہ ہے جو ڈسکورس کی معنی خیزی میں عمل آرا رہتا ہے۔

ابوالکلام قاسمی: رولاں بارتھ اور فوکو کے خیال کے مطابق زبان دراصل ایک طرح کا REPRESSION کرتی رہتی ہے اور اگر زبان کے REPRESS کرنے کے باوجود متن میں کوئی حقیقت یا کوئی کردار RESIST کر کے نمایاں ہو جاتا ہے تو کیا ہم اس کی نشان دہی کرنے والی تنقید کو ساختیاتی مابعد ساختیاتی تنقید کا نام دے سکتے ہیں؟

گوپی چند نارنگ: میرا خیال ہے کہ بارتھ اور فوکو سے زیادہ اس نکتہ پر لاکاں نے زور دیا ہے کہ زبان جبر کا آلہ کار ہے۔ لاکاں جب زبان کی ساخت کو لاشعور کے مماثل قرار دیتا ہے تو اس میں یہ بات مضمر ہے کہ معنی اضطرار آشنا ہے اور زبان اسے نظم دینے یا قابو میں لانے کی کوشش کرتی ہے۔ زبان معنی کو ظاہر ہی نہیں کرتی اسے REPRESS کرتی یعنی دباتی اور مقید بھی کرتی ہے۔ گویا زبان میں معنی کے استحکام اور اضطرار کے درمیان آنکھ مچولی کا کھیل جاری رہتا ہے۔ اگر آپ کی مراد معنی کے دوسرے رخ کو سامنے لانے سے ہے کہ جو تنقید معنی کے REPRESSION اور RESISTANCE کی کشاکش سے بحث کرے گی کسی بھی حقیقت یا کردار کے تجزیے میں تو بیشک اس نوع کی تنقید کو پس ساختیاتی تنقید کا نام دے سکتے ہیں۔ اصلاً یہ تو آپ کو معلوم ہی ہے کہ پس ساختیات کسی بندھے ٹکے نظام یا ضابطہ بندی کو خاطر میں نہیں لاتی خود اپنی ضابطہ بندی کو بھی۔ چنانچہ ساختیاتی فکر کی رُو سے جو تنقید لکھی جائے گی اس کو بھی قاعدے کلیوں اور ضابطوں میں باندھنا خود اس فکر کی اسپرٹ کے خلاف ہے، کیوں کہ ہر ضابطہ بندی کسی نہ کسی جبر کو راہ دیتی ہے جو آزادی کو دباتا ہے۔ مختصراً یوں کہہ سکتے ہیں کہ وہ تنقیدی رویہ جو معنی کے جبر کے خلاف ہو یا دبا دیے گئے یا نظر انداز کیے گئے معنی کو یا معنی کے دوسرے پن کو بھی سامنے لائے، ثقافتی ڈسکورس کی آگہی سے، نیز

نوعیت کے اعتبار سے غیر مقلدانہ ہو، ایسا تنقیدی موقف روایتی تنقید نہیں بلکہ مابعد جدید تنقید یا مابعد ساختیاتی تنقید ہی کہلائے گا۔ یوں تو پس ساختیاتی فکر لیبل سازی کے بھی خلاف ہے کیوں کہ لیبل سے مراد ہی ہے تحدید یا جبر۔ لیکن جب بات نکلے گی تو لیبل کا حوالہ تو آئے گا ہی۔ اس لیے بہتر یہی ہوگا کہ مابعد جدید تنقید یا مابعد ساختیاتی تنقید کے لیبل کو ایک کھلا ڈلا غیر مقلدانہ لیبل تصور کیا جائے۔ دوسری زبانوں میں بھی ایسا ہی ہو رہا ہے اور ساختیاتی بصیرتیں تنقید کے نئے رویوں مثلاً نسوانیت یا نئی تاریخیت یا نو مارکسیت کے ساتھ مل کر عمل آرا ہیں۔ اردو میں بھی ساختیاتی رویہ تنقید کے جسم میں خون کی طرح شامل ہوتا جاتا ہے اور امکان ہے کہ یہ گھل مل کر عمل آرا ہو۔ بہر حال یہ مستقبل کی بات ہے اور اسے آئندہ لکھنے والے طے کریں گے۔

ابوالکلام قاسمی: دریدا کے ردِ تشکیل کو آپ POST-MODERNIST رویے کے بجائے POST-STRUCTURALIST رویہ کیوں کہتے ہیں؟ اس لیے کہ جدیدیت کے بعد ساختیات اور ردِ تشکیل دونوں رویے تقریباً متوازی انداز میں سامنے آنا شروع ہو گئے تھے۔

گوپی چند نارنگ: ایسا نہیں ہے کہ جدیدیت کے بعد ساختیات اور ردِ تشکیل دونوں متوازی انداز میں سامنے آنا شروع ہو گئے۔ یہ پوری بحث میری کتاب میں ملے گی۔ کلاسیکی ساختیات پچاس کے آخر میں شروع ہوئی اور ساٹھ کی دہائی میں حاوی رہی۔ ردِ تشکیل اُس دہائی کے آخر میں اُبھری اور ستر کی دہائی میں زیادہ مشہور ہوئی۔ کلاسیکی ساختیات سے گریز کے مقامات کا نام ہی پس ساختیات ہے۔ چنانچہ ردِ تشکیل وسیع تر پس ساختیاتی منظر نامے کا حصہ ہے۔ نشانیات ہو، ساختیات، پس ساختیات یا ردِ تشکیل یہ سب نئی تھیوری کی جہات ہیں، جب کہ مابعد جدیدیت اس پورے عہد کا تاریخی منظر نامہ بھی ہے اور صورتِ حال بھی۔ گویا مابعد جدیدیت اگر صورتِ حال یا عہد ہے تو پس ساختیاتی یا ردِ تشکیلی فکر اس عہد کا ادبی فلسفہ ہیں۔ اس لحاظ سے ردِ تشکیل، پس ساختیات ہی کا حصہ ہے لیکن نظریاتی اہمیت اور پھیلاؤ کی وجہ سے ردِ تشکیل ایک الگ دبستان کی شکل بھی اختیار کر گئی ہے۔ ویسے POST-STRUCTURALISM اور POST-MODERNISM کی اصطلاحیں ایک دوسرے کے بدل کے طور پر بھی استعمال ہونے لگی ہیں اس لیے کچھ لوگ ردِ تشکیل کو POST-MODERNIST کہہ دیتے ہیں کچھ لوگ POST-STRUCTURALISM بات

ایک ہی ہے۔

شافع قدوائی: کیا ردتشکیل ANARCHIST نقطۂ نظر ہے؟

گوپی چند نارنگ: ردتشکیل مزاج پسند یا انتشار پسند ANARCHIST تو نہیں البتہ NON-CONFORMIST غیر مقلدانہ نقطۂ نظر ضرور ہے۔ ظاہر ہے کہ جو نقطۂ نظر غیر مقلدانہ ہوگا یا باغیانہ ہوگا یا مسلمات سے گریز کرے گا یا رائج صداقتوں پر ضرب لگائے گا، تو اسے انتشار پسند یا عدمیت پسند کہہ کر دُہائی تو دی ہی جائے گی۔ دوسری بڑی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جس طرح کوپرنیکس نے اپنے زمانے کی سائنس کو بے مرکز کر دیا تھا۔ یا مارکس نے تاریخ کو یا فرائڈ نے انسان کو بے مرکز کر دیا، اسی طرح دریدا نے معنی کو بے مرکز کر دیا ہے۔ معنی اگر قائم بالذات نہیں تو 'قدر' کی بنیاد ہی متزلزل ہو جاتی ہے، یعنی جس طرح آئیڈیالوجی زبان کے ڈسکورس میں لکھی ہوئی ہے اسی طرح 'قدر' بھی فقط اسی قدر ہے کہ اس کو 'قدر' سمجھ لیا گیا ہے یا 'قدر' مان لیا گیا ہے۔ اس رویے سے خوش عقیدگیوں کو ٹھیس تو پہنچتی ہی ہے لیکن کیا کیا جائے اگر فلسفہ بدلیل ایسا کہتا ہے اور یہ ثابت ہے تو جب تک اس کا رد نہ لایا جائے اس کی سچائی سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا بہر حال فلسفیانہ مسائل پر سوچ بچار ہوتا رہے گا۔ فلسفہ تو بہر نوع فلسفہ ہے لیکن زیادہ پریشان ہونے کی بھی ضرورت نہیں کیوں کہ عملی زندگی کا اپنا طور ہے، انسان خوش عقیدگیوں کے سہارے جیتا آیا ہے اور شاید آئندہ بھی جیتا رہے گا۔ 'قدر' کا تصور بھی انسانی خوش عقیدگیوں کا ایک روپ ہے اور ایسا روپ جو ڈھارس بندھاتا آیا ہے۔

شافع قدوائی: بعض حلقوں کا خیال ہے کہ نو تاریخیت نے ردتشکیل کو REPLACE کرنا شروع کر دیا ہے اگر ایسا ہے تو اس کے اسباب کیا ہیں؟

گوپی چند نارنگ: ردتشکیل اور نئی تاریخیت کے مسائل الگ الگ ہیں۔ ردتشکیل کے مقابلے میں نئی تاریخیت کا زور ادھر دس بارہ برسوں میں یعنی ۱۹۸۰ء کے بعد ہوا۔ ردتشکیل جہاں ایک مضبوط اصولِ مطالعہ ہے، نئی تاریخیت ایک رویہ ہے اور وہ بھی ڈھیلا ڈھالا جو دوسرے کئی رویوں کو سمیٹے ہوئے ہے۔ خود STEPHEN GREENBLATT جس کے نشاۃ الثانیہ پر کام سے اس کا آغاز ہوا اب نئی تاریخیت کی اصطلاح کے بجائے CULTURAL POETICS یعنی ثقافتی شعریات کی اصطلاح کو ترجیح دیتا ہے۔ برطانیہ میں نئی تاریخیت سے

ملتا جلتا رویہ CULTURAL MATERIALISM کے نام سے رائج ہے جو ریمنڈ ولیمز سے منسوب ہے۔ جہاں تک نئی تاریخیت کا تعلق ہے، اس کے دوسرے اسکالروں میں جو تھن گولڈ برگ، لیزا جارڈین، الن لیو، آرتھر میروٹی، لوئی مونتر وز، اور سٹیفن اورگل کے نام لیے جاتے ہیں۔ ۱۹۸۳ء سے REPRESENTATIONS نام کا رسالہ نئی تاریخیت کا نمائندہ رسالہ ہے لیکن نئی تاریخیت نہ تو کوئی دبستان ہے نہ ہی اس کے پیروکار کسی طریق کار یا نظریاتی پروگرام پر اتفاق رکھتے ہیں۔ یہ کوئی ضابطہ بھی نہیں۔ زیادہ سے زیادہ تاریخ سے سروکار رکھنے والے بعض رویوں، جہات اور تفہیم کا مجموعہ ہے۔ نئی تاریخیت قدیم تھیوری اور جدید تھیوری کے بعض عناصر کورد کرتی ہے اور بعض کو قبول کرتی ہے۔ ہر چند کہ یہ مارکسیت کے اس اصول کو تسلیم کرتی ہے کہ انسان اور انسان کے فنون کی روایت تشکیل پاتی ہے تاریخی اور سماجی قوتوں کے پیچیدہ عمل سے، لیکن یہ مارکسیت کے 'بنیاد' بالائی ساخت والے ماڈل کو نرے معاشیاتی پن کی وجہ سے اور ارتقا کے سیدھے سادے ایقان کی وجہ سے ناقابل بھی ٹھہراتی ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ کلاسیکی ساختیات سوسئیر بنیاد ہونے کی وجہ سے AHISTORICAL یعنی تاریخ سے غیر متعلق تھی۔ پس ساختیاتی فکر نے جہاں معنی کے عدم استحکام پر زور دیا جس میں قاری کے تفاعل کو خاصا دخل ہے، وہاں سیاسی ایجنڈا کی راہ بھی کھل گئی۔ نئی تاریخیت بھی دراصل ردِعمل ہے تاریخ غیر متعلق AHISTORICAL ادبی نظریوں کا۔ اس کا سیدھا وار نیو کریٹسزم کی ہیئت پسندی کے خلاف ہے۔ ہم عصر تھیوری میں بلاشبہ نئی تاریخیت کا گریز کلاسیکی ساختیات سے بھی ہے اور اُس ردتشکیل سے بھی جس کو ردتشکیل کا امریکی دبستان کہتے ہیں، لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ نئی تاریخیت ساختیات اور ردتشکیل دونوں سے حسب ضرورت کام بھی لیتی ہے۔ اس کا فکری بیج باختن اسکول کے افکار میں ڈھونڈا جا سکتا ہے جنھوں نے روسی ہیئت پسندی کو تاریخی، سماجی نظر دینے کی باضابطہ کوشش کی تھی۔ ادھر نئی تاریخیت پر سب سے زیادہ اثر مشل فوکو کے نظریے کا ہے جو علم کو مقتدر طاقتوں کا کھیل کہتا ہے اور صداقت کے تعین کو اقتدار کی کش مکش کا نتیجہ۔ تاریخ کی ہر منزل پر ڈسکورس (جو متن، کلام، آئیڈیالوجی ہر صورت کو حاوی ہے) طاقت کے اس کھیل کا سب سے مؤثر آلۂ کار ہے۔ کسی زمانے کا ادب اپنے عہد کے ڈسکورس سے ہٹ کر نہیں ہے۔ گویا انسانی ایجنسی کو یا ادب کو ایسی 'موضوعیت' کے طور پر دیکھنا جو سماجی رشتوں کے

پیچیدہ تاریخی ڈسکورس سے متشکل ہوتی ہے، نئی تاریخیت کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔ اوپر جس INTERTEXTUALITY کا ذکر ہم کر آئے ہیں جو IDEOLOGEME سے جڑی ہوئی ہے نئی تاریخیت اس سے بھی کام لے رہی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو نئی تاریخیت پس ساختیاتی فکر کے اُن دھاروں سے دور نہیں جو ادبی ڈسکورس میں آئیڈیالوجی کو نقش دیکھتے ہیں۔ انسانی فکر کا ارتقا جاری ہے اور تھیوری میں ردو بدل بھی ناگزیر ہے۔ بہر حال اگر نئی تاریخیت ترقی کرتی ہے اور تھیوری کے باقی منظر نامے پر چھا جاتی ہے تو مجھے خوشی ہوگی۔ کیوں کہ نرا فارملزم اُن جڑوں ہی کو کاٹ دیتا ہے جن سے ادب پیدا ہوتا ہے اور ادب کے مطالعے میں سماجی، ثقافتی اور تاریخی رشتوں کے عمل در عمل کی جہتوں کو کھلا رکھنا بہر حال زیادہ معنی خیز ہے، لیکن نئی تاریخیت ابھی نوعمر ہے۔ آئندہ سات آٹھ برسوں میں یعنی بیسویں صدی کے آخر تک اِس کا پورا اندازہ ہو سکے گا کہ کیا واقعی نئی تاریخیت تھیوری کی سطح پر سابقہ تاریخیت کی جگہ لے سکتی ہے۔

ابوالکلام قاسمی: ایک آخری بات یہ کہ ادبی نظریے یا تھیوری کے جھگڑے نقادوں کے جھگڑے ہیں۔ تخلیق کار کا اُن سے کوئی تعلق نہیں؟ آپ کی کیا رائے ہے؟

گوپی چند نارنگ: بظاہر یہی محسوس ہوتا ہے کہ تھیوری کا مسئلہ نقاد کا مسئلہ ہے، تخلیق کار کو اس سے کیا لینا دینا۔ لیکن در حقیقت یہ صحیح نہیں ہے کیوں کہ ادب میں کوئی بھی چیز خواہ وہ تخلیق ہو یا تنقید، یعنی شاعری ہو، ناول، افسانہ، ڈرامہ یا کچھ بھی تھیوری سے باہر نہیں ہے۔ تخلیق کا ہر کام ادبی ذوق کی رُو سے ہے، اور ادبی ذوق تھیوری کی رو سے ہے۔ تخلیق میں تبدیلیاں بھی کسی نہ کسی تھیوری کے حوالے سے ہوتی ہیں۔ تھیوری کی بحث تنقید کا مسئلہ اس لیے لگتی ہے کہ تنقید تخلیق کا تحلیل و تجزیہ کر کے شعر و ادب کی نوعیت و ماہیت کی تعیین کرتی ہے، افہام و تفہیم کرتی ہے اور فن کی تحسین کے لیے پیمانے وضع کرتی ہے۔ بیشک تخلیق کار کو تحلیل و تجزیے میں سر کھپانے کی ضرورت نہیں، لیکن فلسفۂ ادب سے جو ذہنی فضا مرتب ہوتی ہے یا فن کے جو معیار مرتب ہوتے ہیں۔ فنکار، لکھتا اسی فضا میں ہے مثلاً غزل کیا ہے؟ شعر کی زبان کیا ہے؟ غزل کی صنفی یا فنی ہیئت کیا ہے؟ لطف و اثر، حظ و نشاط، خیال افروزی یا معنی آفرینی کیا ہے یا جمالیاتی اثر کیا ہے یا ناول و افسانے میں وہ کیا وسائل ہیں جو حقیقت کا التباس پیدا کرتے ہیں یا عام حقیقت اور افسانوی حقیقت میں کیا رشتہ ہے؟ تھیوری فقط وہ

نہیں ہے، جو مکتب، اسکول، کالج یا یونیورسٹی میں پڑھی جائے، تھیوری فقط وہ بھی نہیں جو کتابوں سے حاصل کی جائے، تھیوری فقط وہ بھی نہیں جس سے کسی نقاد نے بحث کی ہو۔ تھیوری اس سب کو حاوی ہے اور اس احساس و وجدان کو بھی جس کی رو سے تخلیق لکھی جاتی ہے۔ یہ احساس و وجدان بھی تھیوری کی رُو سے بنتا ہے، تھیوری نہ ہو تو نہ ادبی ذوق ممکن ہے نہ تخلیقی ذوق۔ بعض اوقات ایک اَن پڑھ شاعر یا معمولی تعلیم یافتہ شاعر ایک پڑھے لکھے شاعر سے بہتر شعر کہہ سکتا ہے یا اکثر و بیشتر بہتر شعر کہہ سکتا ہے، یا ایک غلط سلط اُکھڑی اُکھڑی زبان لکھنے والا فکشن نگار بعض پڑھے لکھے ناول نویسوں یا افسانہ نگاروں سے بہتر تخلیق لکھ سکتا ہے تو اِس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تخلیق کا وجود تھیوری کے بغیر ہے بلکہ اس سے تو اُلٹا یہ ثابت ہوتا ہے کہ تھیوری فقط وہ نہیں جو علم کے زور سے حاصل کی جائے بلکہ یہ علم جب تخلیقی وجود کا حصہ بن جاتا ہے یا سینے کا نور بن جاتا ہے یا ذہن و وجدان کا حصہ بن جاتا ہے تو تخلیق میں ڈھلتا ہے۔ اس بات کو ذہن نشین کرنے کی ضرورت ہے کہ کسی بھی تخلیق کا تصور تھیوری سے باہر نہیں ہے۔ ہر تخلیق تھیوری کے بطن سے ابھرتی ہے، خواہ تخلیق کو اس کا احساس ہو یا نہ ہو۔ جب تخلیق کار حسن و خوبی کے کسی معیار کو پانے کی کوشش کرتا ہے یا حسن و خوبی کا کوئی تصور رکھتا ہے یا زبان کے اظہاری پیرایوں میں سے یا جمالیاتی وسائل میں سے کسی ایک کو دوسرے پر ترجیح دیتا ہے یا اپنے کلام میں ترمیم و اصلاح کرتا ہے، تو ایسا کسی نہ کسی تھیوری کے احساس کی رُو سے ہی ہوتا ہے۔ اپنی تخلیق کا پہلا قاری یا پہلا نقاد تخلیق کار خود ہی ہوتا ہے۔ رولاں بارتھ نے پتے کی بات کہی ہے کہ ادب اور آرٹ کی دنیا میں کوئی موقف معصوم موقف نہیں ہے۔ یہ بات جتنی آئیڈیالوجی کے لیے صحیح ہے اتنی ہی تخلیق کے لیے بھی صحیح ہے آئیڈیالوجی اختیاری بھی ہو سکتی ہے اور آئیڈیالوجی غیر شعوری بھی ہو سکتی ہے۔ اسی طرح تھیوری علم کا حصہ بھی ہے اور تھیوری وہ بھی جسے ہم ادبی ذوق یا ادبی مزاج یا ذوقِ سلیم یا شئے لطیف کہتے ہیں اور جس کی رو سے لکھتے ہیں۔ ٹیری ایگلٹن تو یہاں تک کہتا ہے کہ جس طرح زندگی میں کوئی بھی سماجی عمل تھیوری سے باہر نہیں، ادب میں کوئی بھی کاوش تھیوری کے بغیر نہ تو وجود میں آ سکتی ہے، نہ اس کی تفہیم ہو سکتی ہے اور نہ اس کی تحسین ہو سکتی ہے۔ ایگلٹن کا قول ہے کہ تھیوری وہ سرگرمی ہے جو ادب میں ہر لحظہ جاری ہے۔ غرضیکہ تھیوری نقاد کا سروکار تو ہے ہی کیوں کہ وہ ادب کے تحلیل و تجزیے اور تفہیم و تحسین کے لیے مامور ہے لیکن تخلیق کار بھی اس سے بے نیاز نہیں رہ سکتا کیوں کہ عمداً سہی یا بلا ارادہ تخلیق

تھیوری سے ہے اور خود تھیوری تخلیق سے۔

○

ادب اور نظریہ (آگہی) میں رشتہ۔ نظریہ تخلیق کا بدل نہیں

ادب اور نظریے میں پُراسرار رشتہ ہے۔ ادب نظریے سے متاثر ہوتا بھی ہے اور ادب نظریے کو متاثر کرتا بھی ہے۔ یہ لین دین دوطرفہ ہے، تاہم ادب اور نظریے میں ایک اور ایک کی نسبت نہیں۔ ادب زندگی کی طرح گونا گوں، تہ در تہ، رنگارنگ اور متنوع ہے۔ زندگی جس طرح رازوں سے بھرا بستہ ہے، ادب بھی رازوں سے بھرا بستہ ہے۔ نظریہ ان رازوں کا بھید جاننے کا متمنی ہے، لیکن جس طرح زندگی کے سارے بھید بڑے سے بڑے فلسفی اور اولیا بھی نہیں پاسکے، ادب کے سارے بھید بھی کوئی نظریہ (تھیوری یا تنقید) نہیں پاسکتی۔ جس طرح زندگی لامحدود ہے، اسی طرح ادب بھی لامحدود ہے، جبکہ نظریہ محدود محض ہے۔ ادبی تخلیق میں رنگارنگی زندگی سے آتی ہے۔ زندگی بہر حال ادب سے بڑی ہے، اسی طرح ادب بہر حال نظریے سے بڑا ہے۔ نظریہ دن کی روشنی ہے۔ ادب دن رات کے اندھیرے اجالے اور دھندلکوں کا کھیل ہے۔ نظریہ تعقل ہے، ادب احساس و جذبہ و وجدان کا گھال میل ہے۔ نظریہ ٹھوس زمین پر چلتا ہے۔ ادب ان دیکھے آسمانوں کی خبر لاتا ہے، پاتال کی گہرائیوں کو ناپتا ہے۔ نظریہ جاگنے کا عمل ہے، ادب سوتے جاگتے کو ملانے کا عمل ہے جس میں خواب اور حقیقت، شعور اور لاشعور ضم ہو کر انسان کی سائیکی کی ان گہرائیوں کا پتہ دیتے ہیں جو ناقابل تسخیر ہیں۔ غرضیکہ ادب ادب ہے اور نظریہ نظریہ۔ دونوں کی اپنی اپنی دنیا ہے، کوئی کسی کا بدل نہیں۔ نظریہ فلسفہ ہے۔ فلسفہ تخلیق کا بدل نہیں، ہو بھی نہیں سکتا، نہ ہی فلسفہ اس کا مدعی ہے۔

اگر یہ بات سمجھ لی جائے تو پھر کوئی کیسے کہہ سکتا ہے کہ ادب نظریے کا پابند ہو سکتا ہے۔ تو ایسا ہے کہ کوئی ہر لحظہ بدلتے آسمان کو مٹھی میں بند کرنا چاہے۔ البتہ نظریہ ادب فہمی ہے۔ اگر آپ جاننا چاہیں کہ ادب کیا ہے، اچھا ادب یا ناادب کیا ہے، ادب کی نوعیت و ماہیت کیا ہے، ادب اور زندگی میں کیا رشتہ ہے، زبان ادب میں کیونکر جادو جگاتی ہے، معنی آفرینی، تہہ داری، جدت و ندرت کیا ہیں، نشاط و کیف، اثر پذیری اور جمالیات کیا ہیں، اقدار کیا ہیں، اور انسان، سماج اور تہذیب میں کیا رشتہ ہے اور ادب میں ان پراسرار رشتوں کی نبض کس طرح ڈوبتی ابھرتی اور جمالیاتی فن پارہ بنتی ہے تو ان امور کی افہام و تفہیم یا ادبی تربیت کی کوئی بھی کوشش دراصل نظریہ فہمی یا نظریہ سازی (یا تھیوری) کی کوشش ہوگی۔ اور تخلیقی عمل کی ذمہ داریوں کی آگہی اور ادب شناسی کے لیے اس کی اہمیت کم و بیش ویسی ہے جیسے زندہ رہنے کے لیے سانس لینے کی۔

تو آئیے دیکھیں کہ مابعد جدیدیت تخلیق اور نظریے یا تخلیق اور تنقید کے رشتے کو کس طرح دیکھتی ہے، لیکن مابعد جدیدیت بھی کیوں، یہ تو محض ایک اصطلاح ہے۔ اصل چیز تو وہ نیا فلسفہ ادب (تھیوری) ہے جس نے نئی تبدیلیوں کے لیے ذہنی فضا تیار کی ہے۔ زیر نظر بحث سے ایسی بہت سی غلط فہمیاں اپنے آپ کالعدم ہو جائیں گی جو یہ مان کر پھیلائی جاتی ہیں کہ تنقید یا نظریہ تخلیق کا مدمقابل ہے یا اس پر حاوی ہونا چاہتا ہے یا نظریہ تخلیق کو فروتر سمجھتا ہے۔

—— گوپی چند نارنگ

اشفاق رشید

گوپی چند نارنگ سے ادبی مکالمہ

(۱)

نقاد، محقق اور نئے نظریہ ہائے نقد کو اردو میں روشناس کرانے والے مفکر، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ (پیدائش ۱۹۳۱ء) نہایت منظم و منضبط شخصیت کے مالک ہیں۔ اعلیٰ تعلیم یافتہ ہونے کے علاوہ وہ حد درجہ بالیدہ حسیّت سے بہرہ ور ہیں اور بصیرت افروز ذہن رکھتے ہیں۔ اتنا ہی نہیں انھوں نے اپنے علمی سفر کو نہایت ذمہ داری اور دیانت داری کے ساتھ آزادانہ طے کیا ہے۔ ادھر فکر و دانش اور تنقید کی دنیا میں بالخصوص نقد کے نئے نقطہ ہائے نظر کے سلسلے میں انھوں نے جو کام کیا ہے، اس کی بدولت معاصر تنقید میں ان کا رتبہ بہت بلند ہو گیا ہے۔ صدر پاکستان کے تمغۂ امتیاز سے متصف گوپی چند نارنگ کو اتر پردیش کا غالب پرائز تمیں بتیس برس پہلے ۱۹۶۲ء میں ملا تھا۔ اس دوران امیر خسرو ایوارڈ، میر ایوارڈ، غالب ایوارڈ اور بہت سے خصوصی بین الاقوامی ایوارڈ اور اعزازات بھی ان کی خدمات کے لیے دیے گئے ہیں۔ ان کے علمی و ادبی کام کا تنوع حیرت انگیز ہے۔ مختلف اصناف، ادوار اور شخصیات پر ان کی چالیس سے زائد کتابیں منظرِ عام پر آ چکی ہیں۔ بلا شبہ لسانیات اور فلسفۂ لسان ان کے مطالعات کا مرکزی موضوع ہے۔

ایک بار پاکستان میں ایک انٹرویو کے دوران اپنی خدمات کے بارے میں پوچھے جانے پر انھوں نے عاجزی سے کہا ''خدمات کیسی، اردو کا سفر میرے لیے سفرِ عشق ہے۔ محبت خودی کو نہیں، تسلیمِ خودی کو جانتی ہے۔'' لیکن اردو کے صاحبانِ نظر گوپی چند نارنگ کے کام کی گہرائی اور وسعت دونوں سے اچھی طرح واقف ہیں اور یہ کہ انھوں نے

اردو زبان کی فکری حدود کو وسیع کرنے میں اور اردو کو برصغیر کی باوقار زبان بنانے میں کیسی شاندار کامیابی حاصل کی ہے۔

لسانیات پر گوپی چند نارنگ کے مضامین ساٹھ کی دہائی سے ہی سامنے آنے لگے تھے۔ اپنے علم کو امکانی حد تک مکمل کرنے کے لیے انھوں نے انڈیانا یونیورسٹی میں بھی تربیت حاصل کی۔ اس کے ساتھ ساتھ نئی فکری پیش رفت پر بھی نظر رکھی۔ انھوں نے نئے رویوں کا فقط تعارف ہی نہیں کرایا انھیں اردو ادب میں برت کر بھی دکھایا۔ لسانیات ہو یا اسلوبیات، ساختیات ہو یا پس ساختیات، اگر آج ہم ان اصول ہائے نقد کا ذکر سنتے ہیں تو حقیقت یہ ہے کہ اس کے پس پشت ان کی تمیں برسوں کی مسلسل ریاضت ہے۔ ان کی لگن، دل سوزی اور کمٹمنٹ میں کبھی کوئی کمی نہیں آئی۔ ان کا ذہنی نظم وضبط دراصل اسی گہری کمٹمنٹ کی دین ہے اور یہی وہ چیز ہے جس کا بہت سے دوسرے لکھنے والوں کے یہاں فقدان نظر آتا ہے۔

اپنی کتاب ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' میں گوپی چند نارنگ نے میر تقی میر، انیس، اقبال اور فیض احمد فیض پر نئی تنقیدی نظر ڈالی ہے۔ مثال کے طور پر اپنے مقالے ''فیض کا جمالیاتی اور معنیاتی نظام'' میں انھوں نے فیض کا اسلوبیاتی مطالعہ تو کیا ہی ہے لیکن فیض کے معنیاتی افق کا بھی جائزہ لیا ہے۔ شاعری کا کمال اسی میں ہے کہ وہ پرانے لفظوں میں نئے معنی کی آگ بھر دے۔ رومانی ترکیبیں اور استعارے وہی ہیں، عاشق، معشوق، رقیب، گل و بلبل، قفس و باغباں وغیرہ، لیکن معنیاتی افق سامراج سے برسرِ پیکار یا حریت و انصاف کے لیے مضطرب آج کے سماج کا ہے۔ اس مقالے میں ایک کے بعد ایک فیض کے تمام مجموعوں کا جائزہ لیتے ہوئے نارنگ ثابت کرتے ہیں کہ کیا یہ صحیح نہیں کہ فیض نے کہیں پر بھی اپنی جمالیاتی حس کو انقلابی فکر پر قربان نہیں کیا اور اسی طرح فیض نے کہیں پر بھی اپنی انقلابی فکر کو جمالیاتی حس پر قربان نہیں کیا۔

نارنگ نے اپنی تازگیِ فکر اور جرأتِ اظہار سے اردو میں ایک نئے دبستانِ تنقید کی طرح ڈالی ہے۔ ان کے دوسرے متاثر کن کام ''سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ'' اور ''امیر خسرو کا ہندوی کلام (نسخۂ برلن)'' ہیں۔ فکشن کی تنقید بھی ان کا خاص میدان ہے۔ اس سلسلے میں ان کی دو کتابوں ''اردو افسانہ: روایت اور مسائل'' اور ''نیا اردو افسانہ، تجزیے

اور مباحث'' کا مطالعہ اس عہد کے اردو افسانے کو سمجھنے کے لیے ناگزیر ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ سے حال ہی میں ہم نے جو انٹرویو لیا ہے پیش خدمت ہے:

س: اسلوبیات کیا ہے، اس کا تفاعل اور میدانِ کار کیا ہے۔ اس کا اطلاق کرتے ہوئے متن سے کیا نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں؟

ج: ادبی اسلوبیات کسی بھی لکھنے والے کے اسلوب کی امتیازی خصوصیات کا تجزیہ کرنے اور ان کا تعین کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ادب کے جملہ متون اپنی اپنی انفرادی اسلوبیاتی خصوصیات کی بنا پر الگ الگ پہچانے جاسکتے ہیں، کیونکہ یہ خصوصیات مظہر ہوتی ہیں کسی بھی شاعر یا ادیب کی انفرادی تخلیقی شخصیت کا۔ واضح رہے کہ ادب میں بھی کھیل کی طرح اصول مقرر ہیں لیکن جس طرح کھیل میں ہر بازی دوسری بازی سے مختلف ہوتی ہے، ادب میں بھی شکلیں لامحدود ہیں، کیوں؟ اس لیے کہ تخلیقیت لامحدود ہے۔ اسلوبیات تخلیقیت کے اسی تنوع کو پرکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ دوسرے رویوں سے یہ مختلف اس لیے ہے کہ اس کا اپنا معروضی طریقہ ہے جو کسی بھی متن یا ادیب یا شاعر کا تجزیہ اس لحاظ سے کرتا ہے کہ اس کی امتیازی تخلیقی شناخت ممکن ہوسکے۔ بالکل جس طرح کوئی انسان اپنی انگلیوں کے نشان سے پہچانا جاسکتا ہے، اسی طرح کوئی بھی فنکار اپنے فن میں زبان کی تخلیقیت سے پہچانا جاسکتا ہے۔ لیکن اسلوبیات کو ہر مرض کی دوا سمجھنا بھی غلط ہے۔ ہم پہلے غلط توقعات قائم کر لیتے ہیں پھر ناصح مشفق کا کردار ادا کرتے ہیں۔ میں بار بار کہتا رہا ہوں کہ اسلوبیات ادبی تنقید کے ہاتھ میں ایک حربہ ہے، یہ کل ادبی تنقید نہیں۔ یہ ادبی اقدار کی اسلوبیاتی بنیاد کی نشاندہی تو کرسکتی ہے لیکن ادبی قدر کے تعین کا کوئی دعویٰ نہیں کرتی۔ ادبی قدر کا کوئی بھی تصور کسی بھی دور میں موضوعیت سے خالی نہیں رہا جبکہ اسلوبیات اول و آخر معروضی ہے۔

س: تو کیا آپ اس سے اتفاق کرتے ہیں کہ اسلوبیات ادبی متن کی جمالیاتی تحسین نہیں کرسکتی۔ کیا اسلوبیات تنقید کو فقط ایک سائنسی بنیاد دینے یا اس کے لیے سائنسی راہ ہموار کرنے سے عبارت ہے؟

ج: بے شک اسلوبیات ادبی تنقید کے لیے راہ ہموار کرتی ہے، لیکن نہایت مضبوطی سے۔ دوسرے اصول خواہ کتنے اہم کیوں نہ ہوں، اتنے مضبوط نہیں، یعنی اتنے معروضی نہیں۔ جمالیات کا تو ذکر لانا ہی غلط ہے کیونکہ اسلوبیات ایسا کوئی دعویٰ ہی نہیں کرتی۔ جمالیات، نفسیات اور فلسفے کا شعبہ ہے۔ اور ادب میں جمالیات کا مسئلہ ادبی ذوق سے جُڑا ہوا ہے جو یکسر ذاتی اور موضوعی ہے اور جس کا معروضی تعین ناممکنات میں سے ہے۔ آپ کو تو معلوم ہے کہ ذوق یا معیار ایک علمیاتی مسئلہ ہے جو ہمیشہ متنازعہ فیہ رہا ہے، اور زماں و مکاں کے محور پر اس کی تعبیریں بھی بدل جاتی ہیں۔ سامنے کی بات ہے کہ استاد ذوق کے مداحوں کا ذوق ہرگز وہ نہیں تھا جو غالب کی ستائش کرنے والوں کا تھا۔ اگر ادبی ذوق یا معیار تمام زمانوں کے لیے متعینہ اور مقررہ ہوتے تو جمالیاتی ترجیحات بھی وہی رہتیں۔ لیکن آپ کو تو معلوم ہے کہ جمالیاتی ترجیحات بدل جاتی ہیں۔ مزید برآں ادبی ذوق کے تعین میں ثقافتی اثرات، خاندان، معاشرہ، نظامِ تعلیم، علمی تربیت اور مطالعے کے رواج یا رجحانات کا بھی ہاتھ رہتا ہے۔ یہ تمام عناصر تاریخ اور ثقافت کے محور پر بدلتے رہتے ہیں۔

چنانچہ اگر معروضی اصول سائنسی اصول ہیں تو پھر اسلوبیات ادب کی تنقید و تحسین کے لیے سائنسی بنیاد اسی لیے فراہم کرتی ہے کہ اس کے یہاں موضوعی رائے زنی کی گنجائش نہیں، یعنی جس رائے زنی کی بنا پر آئے دن تنقید میں فتوے دیے جاتے ہیں پھر اتنی ہی شدت سے انھیں رد بھی کیا جاتا ہے۔

س: کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ لسانیات سائنس ہے تو ہم ادب کو سائنس کے حوالے کیوں کریں؟

ج: کون کہتا ہے کہ ادب کو سائنس کے حوالے کیا جائے۔ ویسے ادب کو سائنس کے حوالے کیا بھی نہیں جا سکتا۔ یہ دو چیزوں کو ملانے اور خواہ مخواہ خلط مبحث کی کوشش کی ہے۔ واضح رہے ادب کی تشکیل زبان سے ہوتی ہے اور زبان فقط میڈیم نہیں ہے، یہ خیال کی شرط ہے سوسیئر کا قول ہے کہ ''ہنوز کسی نے ایسا معنی نہیں پایا جس کا معنی نمانہ ہو۔'' زبان معنی خیزی کرتی ہے اور ادب معنی خیزی کی جولان گاہ

ہے۔ غلط فہمی وہاں پیدا ہوتی ہے، جب ہم یہ خطِ امتیاز کھینچتے ہیں کہ عام زبان حقیقی ہے اور ادبی زبان علامتی ہے، یہ ایک واہمہ ہے یا خود ساختہ متھ، زبان کا سارا تفاعل علامتی ہے اور ادب اس کا زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھاتا ہے۔ ادبی متن ملفوظی ہے، چنانچہ متن کا معروضی تجزیہ برحق ہے، اس سے ادب کو سائنس یا سائنس کو ادب بنانے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ معروضی تجزیاتی رویے کو برتنے سے ادب کی اپنی آزاد حیثیت میں کسی نقص واقع ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ایسا سوچنا سادہ لوحی ہے۔

س: ڈیوڈ لاج کا کہنا ہے کہ لسانیات ادبی تنقید نہیں بن سکتی۔ لسانیات سائنس ہے جب کہ ادب کا سروکار اقدار سے ہے۔ تنقید اور لسانیات کی اس باہمی کشاکش کے بارے میں آپ کی رائے کیا ہے؟

ج: اردو میں بھی ڈیوڈ لاجوں کی کمی نہیں۔ یہ کسی نہ کسی نزاع کو زندہ رکھنا چاہتے ہیں تا کہ اپنی زندگی کا ثبوت فراہم کر سکیں۔ لسانیات جیسے کہ میں نے عرض کیا جب ایسا کوئی دعویٰ ہی نہیں کرتی کہ وہ ادبی تنقید کا بدل ہے، تو لسانیات کو ادبی تنقید کا مدِ مقابل سمجھنا کہاں کی عقل مندی ہے۔ لسانیات ادبی تنقید کے ہاتھ میں فقط ایک حربہ دیتی ہے البتہ یہ حربہ دوسرے علوم کے مہیا کردہ حربوں سے کہیں زیادہ کارگر ہے۔ دوسرے یہ کہ لسانیات نری سائنس نہیں یہ سماجی سائنس ہے، اور زبان ہو یا ادب دونوں سماجی مظہر ہیں۔ تیسرے یہ کہ لسانیات کے تکنیکی پہلو سے قطع نظر یہ فلسفۂ لسان بھی تو ہے جس کی چھوٹ ادب پر بھی پڑتی ہے۔ اور چوتھی اور آخری بات یہ کہ قدر کا سوال ایک کھلا سوال ہے۔ قدر کا تصور اب وہ نہیں جو پہلے تھا۔ قدر کے متعینہ معنی چیلنج ہو چکے ہیں۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ قدر بجائے خود زبان اور آئیڈیولوجی کی تشکیل ہے۔ کوئی بھی مابعد جدیدی مفکر ڈیوڈ لاج سے اس بارے میں اتفاق نہیں کر سکتا کیونکہ جن بنیادوں پر قدر کی متعینہ تعریف ممکن تھی، وہ بنیادیں بجائے خود تغیر پذیر ہیں۔ اس کی طرف میں نے پہلے اشارہ کیا ہے۔

س: فلسفۂ لسان سے متعلق نئی تھیوری کے اطلاق سے اردو میں کیا فائدہ ہوا؟ آپ کی

یافت کیا ہے نیز اردو میں اس کا مستقبل کیا ہے؟

ج: افسوس ہے کہ اردو میں ابھی ہم اس منزل سے آگے نہیں نکلے کہ علم کو بطور علم کے قبول کر سکیں۔ علم کی اپنی ایک مسرت ہے، جس کو کسی دوسری مسرت سے ناپا تولا نہیں جا سکتا۔ اردو تنقید میں ابھی ہم افادہ پرستی کے چکر سے نہیں نکلے۔ ہم ہر چیز کو سود و زیاں کی میزان پر دیکھتے ہیں۔ کیا یہ چیز خود اپنا انعام نہیں کہ نئے علوم سے انسانی ذہنی کارکردگی کو بہتر طور پر سمجھنے میں مدد ملتی ہے یا ادب کی نوعیت یا ماہیت کی آگہی میں اضافہ ہوتا ہے۔ کمرشیل دنیا کے فوائد تو فوری طور پر گنوائے جا سکتے ہیں۔ لیکن ادب اور کلچر کے معاملات نہ تو فوری ہوتے ہیں نہ ان کو افادے کے پیمانے سے ناپ سکتے ہیں۔ میں نے جو کچھ کیا اپنی باطنی ضرورت کے تحت کیا اور اس ایقان کے ساتھ کیا اردو تنقید کو اس آگہی کی ضرورت ہے۔ جو کچھ برا بھلا میں نے کیا، سامنے ہے۔ اس کا فائدہ کیا ہے یا اس سے کیا راہ کھلتی ہے۔ یعنی مستقبل کا معاملہ تو کسی طریقۂ کار کا مستقبل اتنا اچھا یا بُرا ہوتا ہے جتنا اس کے برتنے والوں کا خلوص یا آگہی یا نظر کی گہرائی۔ علم تو علم ہے اس کے کارگر ہونے کا انحصار اس کے برتنے والوں کی فکری صلاحیت اور ذہنی رویوں پر ہوگا۔

س: سوسیئر کا لسانی ماڈل کیا تھا جس کو رومن جیکب سن نے آگے بڑھایا یعنی جس پر ساختیاتی فکر کی بنیاد ہے؟

ج: سوسیئر کا ماڈل خاصا تجریدی اور تفصیل طلب ہے۔ یہ اتنا سادہ نہیں کہ اسے ایک دو جملوں میں نمٹا دیا جائے۔ ایسا کرنا اس کی معنویت کا خون کرنا ہوگا۔ ۱۹۸۹ء سے ۱۹۹۳ء کے پانچ برسوں میں صریر کراچی، شعر و حکمت حیدر آباد، شب خون الٰہ آباد، دریافت کراچی اور کئی دوسرے رسائل میں سوسیئر اور جیکب سن پر تفصیل سے لکھ چکا ہوں اور اب تو تھیوری پر کتاب ہندوستان و پاکستان دونوں جگہ سے شائع ہو چکی ہے (ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات) اس کتاب میں ان تمام امور کے بارے میں بحث ممکنہ حد تک مل جائے گی۔

س: کلاڈ لیوی اسٹراس نے متھ پر جو کام کیا تھا، کیا ادبی تنقید میں اس سے استفادہ کیا جا

سکتا ہے؟

ج: کیوں نہیں۔ لیوی اسٹراس کا کام ساختیات کے ابتدائی زمانے کا کام ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون ''وقت کی راگنی'' میں جوان کی زندگی کے آخری برس کا لکھا ہوا ہے، لیوی اسٹراس کی خاصی تعریف کی ہے۔ اس بات سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ متھ ہی وہ اصل بیج ہے جس سے بعد میں ہر نوع کا فکشن وجود میں آیا۔ کلاسیکی ساختیاتی مفکرین (بشمول گریما، تودوروف، ژنیت) کا تمام تر کام فکشن کی تنقید پر ہے۔ یہ سب لیوی اسٹراس ہی کا اثر تھا۔ اسٹراس کا اصلی کارنامہ کلچر میں ساخت کی دریافت ہے اور یہی ساخت انسانی ادراک، سماجی سرگرمی اور ادبی اصناف کی تہہ میں بھی ہے............سوسئیر کی بنا پر اسٹراس نے یہ بات ہمیشہ کے لیے ثابت کردی کہ انسانی کلچر کے تمام ظواہر میں زماں کے کسی بھی مقام پر ایک مجرد نظام (ساخت) ہمیشہ کارگر رہتی ہے اور یہ نظام ہمیشہ خود انضباطی اور خود کفیل رہا ہے۔

س: لیوی اسٹراس نے گہری ساخت کو بھی دیکھنے کی کوشش کی۔ انسانی رشتے داریوں کے نظام سے ساختیاتی نقاد کو کیا مدد ملتی ہے؟ اسٹراس کا مقصد کن سماجی سچائیوں پر زور دینا تھا؟

ج: انسانی رشتوں کی معنویت جو 'غیر متمدن' انسان کی متھ کی اندرونی ساخت سے جھانکتی ہے یعنی اس کا علامتی نظام جو اپنی سماجی شکل رکھتا ہے اور جس ربط وضبط کے باعث وہ اپنی معنویت قائم کرتا ہے، اس سے بڑی سماجی سچائی کیا ہو سکتی ہے؟ دوسرے لفظوں میں آج کی تہذیب اور تمدن کی رو سے انسان کے جس دور کو 'وحشی' قرار دیا جاتا ہے، اس میں بھی انسانی ذہن ایک مکمل علامتی سماجی نظام رکھتا تھا جو ثقافتی اعتبار سے خود کفیل تھا۔ اسٹراس کے ایک مطالعہ کا نام ہی SAVE MIND ہے۔ عسکری ''وقت کی راگنی'' میں اسٹراس کے اسی فکری کارنامے سے متاثر نظر آتے ہیں۔

س: رولاں بارتھ کا کہنا ہے کہ ادب میں زبان کو اس بات سے اتنی غرض نہیں کہ لفظوں کا حقیقت سے کیا رشتہ ہے، جتنا اس بات سے کہ مصنف لسانی نظام کے کن

رشتوں کو بروئے کار لانا چاہتا ہے۔ آپ کی کیا رائے ہے؟

ج: بارتھ بہت دلچسپ مفکر ہے۔ ادب میں اس کے خیالات ساختیات اور پس ساختیات کا مرکزی حوالہ ہیں۔ وہ کہیں کہیں چھیڑتا اور اکساتا بھی ہے۔ وہ بار بار کہتا ہے کہ زبان کوئی شفاف میڈیم نہیں ہے۔ زبان جس حقیقت کو قائم کرتی ہے وہ حقیقت نہیں جسے ہم خارج میں دیکھتے ہیں یا جو ہماری روٹین زندگی کا حصہ ہے۔ زبان جس حقیقت کو خلق کرتی ہے وہ لسانی حقیقت ہے۔ زبان اس حقیقت پر اپنا رنگ چڑھا دیتی ہے یعنی اس میں ملاوٹ کر دیتی ہے۔ زبان حقیقت کو جوں کا توں نہیں رہنے دیتی۔ مزید براں اس پر مصنف کے ڈسکورس کے رنگ کا اور اضافہ ہو جاتا ہے۔ بارتھ کے قول میں جو بات مضمر ہے وہ یہ کہ زبان اور حقیقت کا رشتہ اتنا سیدھا سادا نہیں ہے جتنا اب تک سمجھا جاتا رہا ہے۔

س: رولاں بارتھ سوسیئر کی نشانیات سے بہت متاثر رہا ہے، وہ یہ کہنے میں کہاں تک حق بجانب ہے کہ ادب کا وجود اس کے پیغام میں نہیں بلکہ اس کے نظام میں ہے؟

ج: اس بات کو سمجھنے کے لیے اس کو یوں دیکھیے کہ ''زبان ہی پیغام ہے'' 'MEDIUM IS MESSAGE' ظاہر ہے زبان کے بغیر پیغام کا کوئی وجود نہیں۔ واضح رہے کہ ادب میں فن پارہ ہو یا نظم پہلے وہ خود کو قائم کرتی ہے۔ وہ قائم نہ ہو تو پیغام کا سوال ہی نہیں۔ بارتھ کی بات سے الجھن اس لیے پیدا ہوتی ہے کہ ہمارے دل و دماغ ابھی تک لفظ و معنی کی ثنویت کے صنم آشنا ہیں۔ ہم ہمیشہ میڈیم اور پیغام یا لفظ اور خیال کی دوئی کے نقطۂ نظر سے بات کرتے ہیں اور ایک کو دوسرے پر فوقیت دیتے ہیں۔ لسانی نشان کے تصور نے ثنویت کی گرہ ہی کاٹ دی۔ دور کیوں جایئے سنسکرت شعریات میں بالخصوص بھرتری ہری کے 'سپھوٹ' کا تصور کیا وہ نہیں ہے جو سوسیئر کے لسانی نشان کا ہے۔ دال اور مدلول لسانی نشان کی فقط دو طرفیں ہیں باہم پیوست، کاغذ کی دو طرفوں کی مماثل۔ یہ الگ ہیں ہی نہیں۔ پس بارتھ اگر یہ کہتا ہے کہ ادب کا وجود اس کے پیغام سے نہیں اس کے نظام سے ہے تو کیا غلط کہتا ہے کیونکہ نظام ہی تو پیغام ہے۔ اس نظام یا ساخت کو

سمجھنا ادب کی معنی خیزی کو سمجھنا اور اس سے لطف اندوز ہونا ہے جو قرأت کا تفاعل ہے۔

س: ڈاکٹر وزیر آغا نے بارتھ پر لکھتے ہوئے ECRIVAIN اور ECRIVANT کے فرق کو مزید دو مثلثوں میں تقسیم کیا ہے:

(1) ECRIVANT - READERLY - PLAISIR

(2) ECRIVAIN - WRITERLY - JOUISSANCE

آپ کی کیا رائے ہے؟

ج: بارتھ کی بات بہت صاف ہے اور اس میں کوئی پیچیدگی نہیں وہ WRITERLY تحریر کو ترجیح دے رہا ہے۔ جس مثلث کا آپ ذکر کر رہے ہیں اس میں دونوں جگہ دوسرا عنصر فرانسیسی کا ترجمہ ہے بلکہ پہلے لفظ کا فعل ہے۔ بارتھ کا مرکزی نقطہ JOUISSANCE کا تصور ہے جس کا لطیف پہلو یہ ہے کہ جنسی نشاط کا پہلو رکھتا ہے۔ یہ بات بھی پہلی بار نہیں کہی گئی۔ سنسکرت ماہرین کے یہاں جنسی نشاط کا تصور ادب و آرٹ کی لطف اندوزی میں جمالیاتی حظ کے پہلو بہ پہلو مل جاتا ہے اگرچہ کہیں کہیں اس پر روحانیت کا پردہ ڈال دیا گیا ہے تاہم آنندوردھن کے یہاں اس کو 'مہا بھوگ' کہا گیا ہے۔ دھونی کے شعری نظریے میں 'مہا بھوگ' کا تصور بعینہٖ وہی ہے جو بارتھ کے یہاں JOUISSANCE کا ہے۔

س: یہ بحث 'لکھاڑی لکھتا ہے کہ لکھت لکھتی ہے' ابھی تک ذہنوں میں تازہ ہے۔ آپ کی رائے کیا ہے؟

ج: بیشک بظاہر تو یہی لگتا ہے کہ مصنف لکھتا ہے لیکن مصنف وہی تو لکھے گا جو ادب کا تقاضا (یعنی ادب کا نظام) اس سے لکھوائے گا۔ ملارمے اور بارتھ کا مقصد اسی نظم پر زور دینا ہے کہ مصنف خلا میں نہیں لکھتا نیز مصنف قادرِ مطلق ہے نہ تخلیق تخلیقِ مطلق۔ صریر اور شب خون میں بالتفصیل لکھ چکا ہوں۔ میں نے ایک طرف سنسکرت نیز عربی فارسی روایت اور دوسری طرف نئی تھیوری میں جو سہ طرفہ مکالمہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے، اس میں بعض مقاماتِ اشتراک اتنے سطح پر نہیں ہیں جتنے گہرائی میں ہیں۔ میں نے جہاں نیایے درشن یا بودھوں کے اپوہ یا شونیہ کی

بات اٹھائی ہے وہاں جرجانی کے زبان کو معاشرتی نظام کا خود ساختہ حصہ سمجھنے کا بھی ذکر کیا ہے۔ دریدا کی موجودگی کی مابعد الطبیعیات سے قطع نظر ہماری شعریات میں روایت کا جو تصور ملتا ہے اور جسے ابن رشیق نے خیمے کی مثال سے سمجھایا ہے اور بعد کے مفکرین نے اس کی جو وضاحت کی ہے وہ بارتھ کے قول کی معنویت سے دور نہیں پڑتی۔ یعنی ادیب خلا میں نہیں لکھتا یا خالی سلیٹ پر نہیں لکھتا۔ ہم لاکھ کہیں کہ 'آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں' یا صریرِ خامہ نوائے سروش ہے، تو رومانی طور پر تو واقعی ایسا لگتا ہے مگر حقیقتاً یہی بات صحیح ہے کہ ادیب یا شاعر جو کچھ لکھتا ہے کسی نہ کسی نظام یا روایت کی رو سے لکھتا ہے، اس کے حوالے سے لکھتا ہے اور اس کے اندر لکھتا ہے۔ نظام یا روایت سے باہر کچھ بھی روایت کی رو سے ہے، چنانچہ اگر بارتھ کہتا ہے کہ لکھت لکھتی ہے تو کچھ ایسا غلط نہیں کہتا۔ البتہ اس کا انداز قولِ محال کا ہے جو عام سوجھ بوجھ کو صدمہ پہنچاتا ہے۔

س: رد تشکیل کیا ہے؟ فلسفے اور ادبی مطالعے میں اس کی اہمیت کیا ہے؟ کیا دریدا قرأت یا تعبیرِ متن کی نئی تھیوری دینے میں کامیاب ہے؟ مغربی فلسفے میں موجودگی کی مابعد الطبیعیات سے اس کی مراد کیا ہے یا یہ کہ تحریر زبان سے قبل ہے؟

ج: رد تشکیل کی تعبیریں اور مفاہیم اب ایک نہیں کئی ہیں۔ ان کا سرسری ذکر غیر ذمہ دارانہ ہوگا۔ بار بار اپنی کتاب کا حوالہ دینا مستحسن نہیں۔ بہر حال وہاں دریدا اور رد تشکیل سے کھل کر بحث کی گئی ہے۔ (ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر فہیم اعظمی، قمر جمیل، ضمیر علی بدایونی نے بھی اپنی اپنی پسند کے مطابق بعض نکات کی وضاحت کی ہے) دریدا نے صدیوں سے چلے آ رہے تصورات کو چیلنج کیا ہے جن کی بنیاد مفروضات پر تھی۔ فلسفے اور علومِ انسانیہ میں تبدیلیوں کی نوعیت معنی دیریاب کی سی ہوتی ہے، اس لیے ان کو صحیح یا غلط، کامیاب یا ناکام کے روزمرہ پیمانوں سے نہیں ناپا جا سکتا۔ دریدا نے متعینہ معنی پر چلے آ رہے جبر کو توڑا ہے، ذہنوں کو جھنجھوڑا اور صدمہ پہنچایا ہے۔ ہر کلیے اور مقتدرے کو چیلنج کیا ہے، اس لیے دریدا کی مخالفت بھی بہت ہے۔ بہر حال یوں سمجھیے کہ جیسے تاریخ اب ہرگز وہ نہیں ہو سکتی جو مارکس سے پہلے تھی، اسی طرح ادبی تنقید بھی اب ہرگز وہ نہیں ہو سکتی جو

دریدا سے پہلے تھی۔ مابعد الطبیعیاتی دال کے متعینہ معنی کو یا یوں کہیے کہ معنی کی وحدت کو ہمیشہ کے لیے چیلنج کرنا معمولی کارنامہ نہیں ہے۔ دریدا معنی پر چلے آرہے ہر نوع کے جبر پر خواہ وہ تاریخی ہو، سماجی، سیاسی یا فلسفیانہ سوالیہ نشان لگاتا ہے۔ معنی کا سیال ہونا یا لامتناہی طور پر گردش میں ہونا اب ہمیشہ کے لیے ثابت ہو چکا ہے۔ لاکاں ہوں یا فوکو، بارتھ ہوں یا جولیا کرسٹیوا، ان تمام مفکرین نے اس عہد میں دانشوری کی اس باغیانہ روایت کو مضبوط کیا ہے جس نے تاریخ کے محور پر ہر طرح کے جبر کو للکارا ہے۔ دریدا سے کوئی متفق ہو یا نہ ہو، یہ حقیقت ہے کہ دریدا کا ظہور ایک تاریخی موڑ ہے۔ ادب میں بھی اب ہم بدلیل بہت سے مفروضات کے دوسری طرف جھانک سکتے ہیں، یعنی سچائی فقط اتنی نہیں جو بظاہر دکھائی دیتی ہے۔ تحریر زبان سے قبل ہے کا مفہوم مختصر لفظوں میں یہ ہے کہ بولی جانے والی زبان سے قبل افتراق کا بیج ہے جو لسانی کارکردگی میں مضمر ہے۔ یہ زبان کی کنہہ ہے۔ معنی کا سارا کھیل افتراق کے اسی بیج سے پھوٹتا ہے۔ دریدا کی افتراقیت اور ناگارجن کے شونیہ میں بہت زیادہ فرق نہیں ہے۔ یعنی زبان میں معنی اپنی نفی سے پیدا ہوتا ہے۔ سوسئیر کا بہت مشہور قول ہے ''زبان میں افتراق ہی افتراق ہے بغیر کسی مثبت عنصر کے۔'' ردتشکیل معنی کی تکثیریت کا فلسفہ ہے۔ معنی چونکہ وحدانی نہیں ہے، اس لیے موجودگی کی مابعد الطبیعات جو معنی کے وحدانی ہونے کی گارنٹی تھی اپنے آپ کالعدم ہو جاتی ہے۔

س: نکولس ٹریڈل کا کہنا ہے کہ پس ساختیات اور ردتشکیل دونوں اس معنی میں عقلیت کے خلاف پڑتے ہیں کہ یہ منطق کو بطور حربہ استعمال کرتے ہیں فلسفہ کو منہدم کرنے کے لیے جو نادرست ہے۔ آپ کی کیا رائے ہے؟

ج: ٹریڈل کی حیثیت ہی کیا، عام سوجھ بوجھ کی راہ محفوظ راہ ہے۔ اگر SPRIT OF ENQUIRY کا ساتھ دینا ہے تو محفوظ راہ کو چھوڑنے کا خطرہ مول لینا ہی پڑے گا۔ کیا مناسب ہے اور کیا نامناسب اس کا حکم کون ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا آپ فکر و خیال کی آزادی کے حق میں ہیں یا پادری یا برہمن یعنی سکہ بند سوچ کے ساتھ ہیں۔ خود موضوع انسانی کے بارے میں غور و فکر کی روایت مغربی فلسفے میں

چند صدیوں سے زیادہ پرانی نہیں۔ چنانچہ یہ پیشین گوئی کون کرسکتا ہے کہ مستقبل میں کیا صحیح ثابت ہوگا کیا غلط، یا جو آج صحیح سمجھا جارہا ہے اسے ہمیشہ صحیح سمجھا جائے گا۔ کسی بھی متعینہ معنی کے تمام وقتوں کے لیے صحیح ہونے کی گارنٹی کیا ہے؟ مسئلہ وہی ہے کہ کیا آپ سکہ بند تصورات کے ساتھ ہیں یا ذہنی کشادگی کا ساتھ دینا چاہتے ہیں۔ خوش قسمتی کہیے یا بدقسمتی میں ذہنی کشادگی اور آزادیٔ فکر کی جانب رہنا پسند کروں گا۔

س: پس ساختیاتی فکر اور ردتشکیل کا دعویٰ ہے کہ وہ غیر مذہبی ہیں لیکن ان کی اپیل کئی اعتبار سے مذہبی اپیل کی طرح ہے........ یعنی وہ سائنس کو بھی چیلنج کرتے ہیں۔ آپ کی رائے کیا ہے؟

ج: ہو نہ ہو اس بات پر کسی پادری کی روح کا سایہ ہے۔ ایک ایسے اندازِ فکر کے بارے میں جو سراسر غیر مذہبی ہو اور جس کا مابعدالطبیعیات سے کچھ لینا دینا نہ ہو، اس کو مذہب سے بھڑانے کا کام کوئی سادہ لوح ہی کرسکتا ہے۔ کون مذہب یا عقیدہ ایسا ہوسکتا ہے جو خود اپنی بنیادوں پر وار کرے۔ پس ساختیاتی فکر کی جدلیات خود کو بھی معاف نہیں کرتی۔ وہ سائنسی ہونے کا دعویٰ بھی نہیں کرتی بلکہ وہ ہر طرح کے دعووں یا کلیہ سازی کے خلاف ہے۔ نئی فکر نطشے کے موقف سے زیادہ سے زیادہ قریب ہے کہ اصل جوہر انسانی تخلیقیت ہے۔

س: ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے کہ دریدا نے موجودگی کی مابعدالطبیعیات کو رد نہیں کیا فقط ساخت میں مرکز، کے تصور کی جگہ 'نمونے' نے لے لی ہے؟

ج: دریدا کو تو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ میں نے اس کو ٹھیک سے سمجھا یا نہیں، لیکن میری غلطی یا صحیح تفہیم سے میرے بارے میں اندازہ ضرور لگایا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا میرے کرم فرما ہیں۔ ان کے زورِ تخئیل پر مجھے رشک آتا ہے۔

س: آپ کے معاصرین میں شمس الرحمٰن فاروقی نے نئی تھیوری کو "شعر شور انگیز" میں میر تقی میر کی شاعری پر برتا ہے۔ آپ کی رائے کیا ہے؟

ج: شمس الرحمٰن فاروقی کے علم و فضل کی میں قدر کرتا ہوں لیکن ان کے تنقیدی اوزار ہیئتی ہیں اور یہ امریکی نیو کریٹسزم سے مستعار ہیں۔ ساختیاتی فکر کی رو سے یہ

اندازِ نقد بور ژوا ہے۔ ساختیاتی فکر اور پس ساختیاتی فکر ہیئتی تنقید کی سخت مخالف ہیں۔ ان کا موقف کہ ادب آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کی تشکیل ہے، نیو کریٹسزم کے پیروکاروں کی 'موضوعیت' سے بالکل مخالف پڑتا ہے۔ فاروقی صاحب نے ادب کی سماجی معنویت کو ہمیشہ مسترد کیا ہے۔ اس کے باوجود نئی تھیوری کی بہت سی بصیرتوں کے وہ نہ صرف قائل ہیں بعض جگہ انھوں نے ان سے استفادہ بھی کیا ہے۔ میری حقیر رائے میں اس میں تناقض کا پہلو نکلتا ہے۔ دریدا کو انھوں نے خواہ مخواہ اپنا مسئلہ بنالیا ہے۔ شعرِ شور انگیز کے دیباچوں میں رد کی خواہش اس قدر شدید ہے کہ دور از کار نتائج اخذ کرنے میں بھی ان کو عار نہیں۔ میں ان کے علم کا قائل ہوں لیکن تنقیدی فیصلوں کا نہیں۔ ان کے بہت سے تنقیدی فیصلے میرے نزدیک مشکوک ہیں۔ ان کا یہ کارنامہ معمولی نہیں کہ انھوں نے ترقی پسندوں کو دفاعی مورچہ سنبھالنے پر مجبور کر دیا تھا۔ لیکن کیا یہ افسوس ناک نہیں کہ آج وہ خود دفاعی مورچہ اختیار کرنے پر مجبور ہیں حالانکہ وہ نئی تھیوری کی بصیرتوں سے مستفید ہونے کا ثبوت بھی دیتے ہیں۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کے یہاں دو وفاداریوں میں شدید کش مکش ہے یعنی ایک طرف جدیدیت اور وہ بھی غالی جدیدیت اور دوسری طرف کلاسکیت یعنی غالی کلاسکیت۔ شعر شور انگیز میں یہ دونوں نمایاں ہیں۔

س: اردو میں نئی تھیوری کے اثرات کی موجودہ صورتِ حال کیا ہے؟

ج: ادب اور کلچر میں تبدیلیاں آہستہ رو اور دیر آشنا ہوتی ہیں۔ پہلی ضرورت فلسفۂ لسان سے واقفیت ہے جو خال خال ہے۔ اردو کی علمی اور ادبی روایت معمولی نہیں۔ ہماری شعریات میں ایسے مقامات کی کمی نہیں جہاں سے نئے خیالات سے مکالمہ کیا جا سکتا ہے۔ اتنی بات صاف ہے کہ تنقید اب بچوں کا کھیل نہیں۔ آپ تاثراتی باتیں کر کے ٹال نہیں سکتے۔ تنقید کی دنیا میں اب تھیوری کی جانکاری ضروری ہے، دوسرے لفظوں میں فلسفۂ ادب اور شعریات کی، شعریات سے مراد شاعری اور نثر دونوں کی شعریات۔ ایسا بھی نہیں کہ ایسے منتخبانِ روزگار موجود نہ ہوں جو ان خوبیوں سے متصف ہوں۔

س: ساٹھ کی دہائی میں لسانی تشکیلات کے نام سے جو تحریک شروع ہوئی تھی اس کا انجام مایوس کن کیوں ہوا؟

ج: وجہ وہی تھی جو اوپر عرض کی یعنی فلسفۂ لسان سے عدم واقفیت یاروں نے وٹگنسٹائن کے فلسفۂ لسان کو ٹھیک سے سمجھا ہی نہیں۔ لیکن یہ بات ان کے حق میں جاتی ہے کہ ان لوگوں کی نیت بخیر تھی۔ وہ لوگ کچھ کرنا، کچھ سوچنا، کچھ نئی راہ نکالنا چاہتے تھے۔ وٹگنسٹائن TAUTOLOGY کا بادشاہ ہے۔ اس کو سمجھنا آسان نہیں۔ بالخصوص ادب پر اس کے خیالات کے اطلاق میں چوک ہوئی۔ یعنی انفرادی پارول پر زیادہ زور دیا گیا زبان کے اُس کلّی مجرد نظام کو نظر انداز کرتے ہوئے جو ساخت میں مضمر ہے اور فیضانِ جاریہ کی صورت رکھتا ہے۔ بہر حال ان کے حوصلہ اور ہمت کی داد دینا چاہیے کہ انھوں نے فرسودگی کے خلاف آواز تو اٹھائی۔ بے شک انھوں نے ٹھوکر کھائی۔ لیکن یہ ٹھوکر تازگیِ اظہار کی راہ میں تھی۔ میں ان کے طریقۂ کار کو نہیں ان کی نیتوں کو سلام کرتا ہوں۔ بہر حال وہ ہمارے پیشرو تھے اس حقیقت سے انکار نہیں۔

(۲)

انٹرویو کے دوسرے حصے میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے علاوہ دوسرے امور کے اردو کے تناظر میں نئی ادبی تھیوری کی معنویت پر مزید روشنی ڈالی ہے۔ اس سلسلے میں حالی کے مقدمۂ شعر و شاعری کو وہ اردو میں ادبی تھیوری کی پہلی بنیادی کتاب قرار دیتے ہیں۔ بقول ان کے حالی کے بعد تنقید نے بطور ایک ضابطۂ ادب کے ترقی تو کی، لیکن ادبی تھیوری میں کوئی بڑا کام نہیں ہوا۔ اب حالی کے ایک سو سال کے بعد تھیوری پر پھر سنجیدگی سے توجہ ہونے لگی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ اس رائے سے اتفاق نہیں کرتے کہ افسانہ ہماری وہ واحد صنف ہے جس نے کمالِ فن کی تمام بلندیوں کو چھولیا، یا ساٹھ کی دہائی کے بعد افسانے کا معیار برابر گرا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ کمالِ فن کے اعتبار سے ہماری مرکزی صنف غزل ہے۔ اس سارے زمانے میں غزل کی بازیافت ہوئی ہے اور غزل کی مقبولیت بڑھی ہے۔

ڈاکٹر نارنگ اردو کی جڑوں پر زور دیتے ہیں۔ جڑوں کا احساس اس لیے ضروری

ہے کہ ثقافت کا تعلق جڑوں سے ہے، اور دوسری علاقائی زبانوں سے رشتوں کا عرفان جڑوں کی معلومات کے بغیر ادھورا ہے۔ اردو کی ابتدا کا دستاویزی مواد بہت کم ہے۔ وہ ان لوگوں کی مخالفت کرتے ہیں جو اردو کی تاریخ کو بادشاہوں یا درباروں تک محدود سمجھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ہر ترقی یافتہ زبان کی ایک لوک روایت (عوامی روایت) ہوتی ہے۔ اردو کی جڑیں بھی لوک روایت میں ہیں لیکن معیار بندی کے زعم میں ہم اپنی لوک روایت کو بھلا بیٹھے ہیں، یعنی ہماری ادبی تحقیق کا سروکار اکثر و بیشتر وہ نہیں ہے جو ہونا چاہیے۔ اردو کی ابتدائی تاریخ کا آغاز امیر خسرو سے بھی پہلے ہو جاتا ہے، لیکن ہمارے علما کو امیر خسرو کو بھی ریختہ کا پہلا شاعر ماننے میں تامل ہوتا ہے۔ انٹرویو کے دوسرے حصّے کی تفصیل حسب ذیل ہے:

س: ادبی تھیوری کی اہمیت کیا ہے؟ کیا ادبی تنقید کے لیے تھیوری کا وجود ضروری ہے؟

ج: ادبی تھیوری کی حیثیت اُم النقد کی ہے۔ تھیوری تنقید کا سرچشمہ ہے خواہ ہمیں اس کا احساس ہو یا نہ ہو۔ نارتھروپ فرائی نے کہا تھا کہ تھیوری کے بغیر تنقید اس پُراسرار مذہب کی طرح ہے جس کا کوئی صحیفہ نہ ہو۔ مثال کے طور پر اگر ہم یہ کہیں کہ ادب زندگی کا حصہ ہے تو یہ تھیوری ہے، یا کہیں کہ ادب زندگی کی ترجمانی کرتا ہے تو یہ بھی تھیوری ہے، یا اگر یہ کہیں کہ ادب کی تعینِ قدر ادبی پیمانوں سے ہونی چاہیے تو یہ بھی تھیوری ہے۔ ٹیری ایگلٹن نے اپنے بلیک ویل لکچر میں جو THE SIGNIFICANCE THEORY(1990) کے نام سے شائع ہوا ہے، اس مسئلے سے کھل کر بحث کی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ تھیوری ایک ایسی سرگرمی ہے جو انسانی سماج میں ہر وقت جاری رہتی ہے۔ ادب تو ادب، سماجی سرگرمی کا بھی کوئی حصہ ایسا نہیں جو تھیوری سے باہر ہو۔ بے شک اردو میں حالی کا مقدمہ ادبی تھیوری کی پہلی باقاعدہ کتاب ہے۔ اس کے بعد تنقید نے ترقی تو بہت کی، لیکن غور سے دیکھیں تو تھیوری پر کوئی خاص تصنیف نہیں ملتی۔ البتہ سابقہ علمی روایت میں بشمول تذکروں اور بلاغت و بیان پر کتابوں، نیز علوم شعریہ پر تصانیف کے روایتی طور پر بہت کچھ لکھا گیا ہے جو سب اردو کے اجتماعی شعور اور لاشعور کا حصہ ہے۔ حالی کا کارنامہ یہ ہے کہ کولونیل اثرات کے تقاضوں کے دباؤ کی وجہ ہی سے سہی، حالی نے اس ساری روایت کا محاکمہ کیا اور ایک افادی ماڈل وضع کیا۔ بعد میں ترقی

پسندوں نے اس افادی ماڈل کی توسیع کی۔ ان کا فلسفہ مارکسی تھا لیکن ان کی شعریات حالی کی افادیت اور اصلاح پسندی کی توسیع تھی۔ ترقی پسندی میں انقلابی سیاسی ایجنڈے کا دباؤ اتنا زیادہ تھا کہ ادب و شعر کے بنیادی مسائل پر توجہ ہی نہ کی جا سکی۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ اپنی ادبی تھیوری کو ٹھیک سے وضع ہی نہ کر سکے اور غالباً ان کی ناکامی کی بڑی وجہ یہی تھی۔ جدیدیت میں شور تو بہت اٹھایا گیا، لیکن جو ہیئتی ماڈل سامنے آیا وہ امریکی نیو کریٹسزم یا برطانوی ماڈل کی نقل تھا۔ ادھر چند برسوں میں البتہ ادبی تھیوری پر سنجیدگی سے توجہ ہونے لگی۔ روایت کی بازیافت بھی ہو رہی ہے اور روایت کی روشنی میں بنیادی مسائل کو از سرِ نو پرکھا جانے لگا ہے۔ مظہریت، ساختیات، پس ساختیات، ردتشکیل، نسوانیت، نئی تاریخیت سب کی بحثیں اٹھ رہی ہیں۔ ادب اور زبان، زبان اور معنی، معنی اور آئیڈیالوجی، آئیڈیالوجی اور معاشرہ، معاشرہ اور ثقافت، ان تمام پیچیدہ مسائل، اور ادبی اقدار پر ایک بالکل نئے تازہ کارانہ تناظر میں گفتگو ہونے لگی ہے۔ حالی کا مقدمہ ۱۸۹۳ء میں منظرِ عام پر آیا تھا۔ عجیب اتفاق ہے کہ اردو میں ادبی آگہی اور تھیوری کی نئی فضا ٹھیک ایک صدی کے بعد منظرِ عام پر آ رہی ہے۔

س: تنقید کا بنیادی تصور کیا ہے، اور تنقید اپنی حدود کو کب توڑتی ہے؟

ج: تنقید میرے نزدیک ننانوے فیصد قرأت کا تفاعل ہے، یعنی افہام و تفہیم اور تعبیر و تحسین۔ قدر و قیمت کے تعین کو اس تمام سرگرمی کا حاصل سمجھنا چاہیے۔ لیکن یہ کام انفرادی طور پر کم اور ثقافتی سطح پر زیادہ طے پاتا ہے۔ رہے طریقہ ہائے کار اور اصول تو یہ سب قرأت کے نقطۂ نظر کی اساس فراہم کرتے ہیں۔ تنقید اپنی حدود سے اس وقت گزر جاتی ہے جب محرکات غیر ادبی ہوں، یا ذہنی تربیت مناسب درجہ کی نہ ہو۔

س: کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ تنقید کا کام فن پارے کا ہیئتی مطالعہ ہے۔ پوشیدہ معنی یا مضمر معنی کی تلاش تنقید کا کام نہیں۔ کیا آپ کو اتفاق ہے؟

ج: نئی تھیوری کی یافت کے بعد مابعدِ جدیدیت کا موقف یہ ہے کہ ادب ثقافت کے اندر ہے اور بجائے خود آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کا حصہ ہے۔ یہ اگر صحیح ہے تو پھر

ادبی تنقید فقط ہیئتی مطالعہ کیونکر ہو سکتی ہے۔ ادب کی افہام و تفہیم اور حسن و قبح کی بحث میں معنی کی بحث تو آئے گی، معنی ہی سماج اور آئیڈیولوجی ہے۔ لیکن اختلاف کرنے والوں کو اختلاف کا حق ہے۔

س: تنقید تخلیق کیسے ہو سکتی ہے؟ تخلیقی تنقید کا جواز کیا ہے؟ نقاد مصنف سے درگزر کیوں کرنا چاہتا ہے؟

ج: بلاشبہ بعض اوقات تنقید تخلیق کی حدوں کو چھو لیتی ہے لیکن تنقید کا کام تخلیق ہونا نہیں ہے۔ یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ جس طرح اعلیٰ یا ادنیٰ درجے کے تنقید نگار بھی ہوتے ہیں۔ اُسی طرح اعلیٰ اور ادنیٰ درجے کے تنقید نگار بھی ہوتے ہیں۔ نقاد کا کام ادب کی معنویت اور اہمیت کو اجاگر کرنا ہے۔ اس کا کام مصنف سے درگزر کرنا نہیں، نہ ہی مصنف کو خود پر حاوی کر لینا ہے۔ تنقید بھی ادب کے دوسرے ظواہر کی طرح ادب ہے۔ تنقید جب نئی قرأت دیتی ہے، معنی کی گنہ تک پہنچتی ہے تو تخلیق کے لمحے سے بہت قریب ہوتی ہے۔ لیکن اس کا کوئی بندھا ٹکا اصول نہیں ہے۔ تنقید میں بنیادی چیز ادبی ذوق اور ادبی حسیت ہے جو ادبی قرأت کی تہہ میں کارگر رہتی ہے۔

س: تنقید کا سب سے معتبر اور مستند دبستان کیا ہے؟ مختلف دبستان مختلف جہات پر زور دیتے ہیں۔ جدلیاتی طریقۂ کار زیادہ پسندیدہ کیوں ہے؟

ج: ہر دبستان اپنے زاویۂ نظر کی سچائی پر زور دیتا ہے۔ ایک کا اعتبار دوسرے کا عدم اعتبار ہے۔ سب سے بڑی سچائی ادب خود ہے۔ ادب ایسی سچائی ہے جو نہ صرف تنقید سے بلکہ تمام علوم سے اور سائنس سے بھی آگے جاتی ہے۔ تنقید میں مسئلہ ادب کی افہام و تفہیم، معنی آفرینی اور لطف اندوزی کا ہے۔ اس کے جملہ حقوق اگر کوئی ایک دبستان اپنے نام محفوظ کرتا ہے تو وہ غلط ہے۔ کوئی بندھا ٹکا فارمولا نہیں، اگر ادبی حسیت ہی نہیں تو کسی دبستان سے کوئی مدد نہیں مل سکتی۔ دبستان یا نقطہ ہائے نظر محض زاویے ہیں ادبی سچائی کو دیکھنے پرکھنے اور محسوس کرنے کے یہ عمل اتنا علمی نہیں جتنا حسیاتی ہے۔ ویسے کہنے کو تو رومانیت کا نقطۂ نظر موضوعی ہے، ہیئت پسندی معروضیت کا دعویٰ کرتی ہے۔ سیاسی سماجی موقف کی اجارہ داری

مارکسیوں کی ہے۔ اب فوق لسانی اور ثقافتی موقف ساختیاتی مفکرین یا مابعدِ جدیدیت کے ہمنواؤں کا ہے۔ ہر نقطۂ نظر کی اپنی خوبیاں اور معذوریاں ہیں۔ بعض کی معذوریاں بلاشبہ خوبیوں سے زیادہ ہیں۔ لیکن سچائی پر کسی کا اجارہ ہو، ایسا ممکن نہیں۔ اکثر اوقات اچھی تنقید کی راہ انتخابی ہوتی ہے۔ مختلف اصولوں کو ملا کر بھی چلنا پڑتا ہے لیکن ہر زاویۂ نظر مختلف ہے۔ جدلیاتی طریقۂ کار بعض لوگ کے نزدیک اس لیے بہتر ہے کہ وہ سماجی تشکیل کی نوعیت سے قریب تر ہے۔

س: زماں اور مکاں کے بارے میں فکری مکالمہ کبھی پرانا نہیں ہوا۔ ادب میں اس کی اہمیت کیا ہے؟ دوامیت سے کیا مراد ہے؟

ج: ادب میں دوامیت کی تعریف یہی ہے کہ ادبی شاہکار زماں و مکاں کی قید سے بے نیاز ہوتا ہے، مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ اصلاً ادب زماں و مکاں کے محور پر ہی لکھا جاتا ہے۔ فوکو ہر چند کہ اپنے کو مارکسی نہیں کہتا لیکن اس نے ادب میں تاریخ یعنی زماں کے مسئلے کو پھر چھیڑ دیا ہے نیز مظہریاتی مفکرین ولف گانگ ایزر اور ہانس روبرٹ یاؤس بھی قرأت کے جس تفاعل کی بات کرتے ہیں وہ زماں سے باہر نہیں۔ ادھر نئی تاریخیت اور باختن پر جو توجہ ہوئی ہے اور بعض دوسرے بھی جو توقعات کے افق، پر عہد بہ عہد تبدیلیوں کا ذکر کرتے ہیں، یہ تمام بحثیں بنیادی طور پر تاریخ اساس ہیں یعنی زماں کی نئی تعبیر کو سامنے لا رہی ہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ ثقافت کی آگہی پر جو اصرار بڑھا ہے، یعنی ادب کو اس کے اپنے ثقافتی پیمانوں ہی سے ناپا جا سکتا ہے تو گویا یہ مکاں کی نئی تعبیر ہے کیونکہ ثقافت کی پہچان علاقہ، ملک اور خطّے کے بغیر نہیں ہے۔

س: کیا کلاسکیت فقط پرانی چیزوں اور ان کی تقلید کا نام ہے؟ کوئی فن پارہ کلاسیکی کب بنتا ہے، نیز جدید تنقید میں کلاسکیت کا کیا رول ہے؟

ج: کلاسکیت فقط پرانی چیزوں اور ان کی تقلید کا نام نہیں۔ لیکن کلاسکیت سے ایک خاص نوع کے نظم و ضبط، سلیقے، نفاست، معروضیت اور ادبی حسن کا تصور ضرور پیدا ہوتا ہے جو قدیم شاہکاروں کی پہچان ہے۔ یہ خوبیاں یا ان کا بڑا حصّہ کسی فن پارے میں پایا جائے، یا اس کے ادبی حسن میں پائیداری ہو تو اس کو کلاسیک

کہا جا سکتا ہے۔ کلاسکیت چونکہ ادبی حسن کی روایت کی خزینہ دار ہے، اخذ و استفادے کے لیے ادبی تحریکیں کلاسیکی قدروں سے معاملہ کرتی ہیں، لیکن قدیم کے اُس حصّے کو رد بھی کرتی ہیں جو فرسودہ اور بے کشش ہو چکا ہوتا ہے۔ جدید تنقید میں کلاسکیت یا کلاسیکی روایت کی آگہی سے ادبی قدر پر دوبارہ توجہ ہوئی ہے اور ادھر نئی تھیوری کی افہام و تفہیم میں بھی معنی خیز مدد مل رہی ہے، نیز ثقافتی جڑوں کی بازیافت بھی ہو رہی ہے۔ قدیم شعرا کی نئی تعبیر و تشریح کا مقصد بھی کلاسکیت سے معاملہ کرنا ہے۔

س: ظہیر کاشمیری کا کہنا ہے کہ ترقی پسندوں کے سامنے ایک ذہنی ترغیب و تشویق تھی جس نے پوری ادبی فضا کو بدل دیا اور ایک انقلابی نقطۂ نظر دیا۔ ادب میں ترغیب و تشویق کی کیا اہمیت ہے؟

ج: بے شک تاریخ میں ایسے مقامات آتے ہیں جب ترغیب و تشویق بہت کام کرتی ہے۔ مت بھولیں کہ ترقی پسندی کا عروج تحریکِ آزادی کے عروج سے جُڑا ہوا تھا اور آزادی کی ذہنی ترغیب قومی تحریک کا حصّہ تھی لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ یہ فضا ختم ہو جاتی ہے۔ تاہم کچھ لوگ اس کا اسٹبلشمنٹ بنا لیتے ہیں اور ادعائیت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ادب علومِ انسانیہ کے قلب میں اسی لیے ہے کہ یہ انسان کی باطنی ضرورتوں کا زائیدہ ہے۔ چنانچہ ضروری نہیں کہ ادب ہر وقت خارجی ترغیب کا محتاج ہو۔ ادب میں بہت سی ترغیبیں باطنی تحرک کا نتیجہ بھی ہوتی ہیں۔

س: اس میں شبہ نہیں کہ اردو میں افسانے نے اپنے ارتقائی سفر میں کمالِ فن کی بلندیوں کو چھو لیا۔ لیکن ساٹھ کی دہائی کے بعد افسانہ رو بہ زوال ہے۔ افسانے کے عروج و زوال کے بارے میں آپ کی رائے کیا ہے؟

ج: مجھے عروج و زوال کے اس گراف سے اتفاق نہیں۔ بے شک اردو افسانے نے بہت ترقی کی ہے لیکن کمالِ فن کی بلندیوں کا معاملہ ہو تو میرا ذہن غزل کی طرف جائے گا جو ہمارے پورے ادبی نظام میں مرکزیت رکھتی ہے۔ غزل کے مقابلے میں افسانے کی عمر کچھ بھی نہیں۔ صنفِ غزل میں جو رچاؤ، بالیدگی اور ترفع ہے، وہ کسی بھی زبان کے لیے لائقِ رشک ہو سکتا ہے۔ غزل کی صدیوں کی روایت

اس درجے کی ہے کہ اسے دنیا کی بہترین شاعری کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے۔ ساٹھ کی دہائی کے بعد اردو افسانے میں ایک موڑ آیا، لیکن اس انحراف کو زوال کہنا غلط ہوگا، ورنہ قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے اعلیٰ ادبی معیار کا جواز کیا ہوگا۔ البتہ یہ صحیح ہے کہ لکھنے والے تو بہت ہیں لیکن عمدگی خال خال ہے۔

س: دوسری جنگِ عظیم کے بعد یورپی ادب میں ایک خاص طرح کی اجنبیت اور بے اعتباری کو فروغ ہوا۔ ہمارے یہاں تقسیم رونما ہوئی۔ ان تبدیلیوں کا کیا اثر ہمارے ادب پر ہوا؟

ج: تقسیم کا سوال بہت بڑا سوال ہے۔ مغربی اجنبیت بھی اردو میں اسی کے جلو میں آئی۔ دوسری باتوں سے قطع نظر برصغیر کی تقسیم، دو ملکوں، پھر تین ملکوں میں بٹنا، ایک نئی تاریخ نئے جغرافیے کا شروع ہونا اتنی بڑی تاریخی، ثقافتی، سماجی اور لسانی تبدیلی ہے کہ اردو میں ابھی ہم اس سے پوری طرح نبرد آزما نہیں ہوئے۔ ان تبدیلیوں کے اثرات بہت گہرے اور پیچیدہ ہیں۔ دونوں ملکوں کے اردو ادب میں اس زمانے میں جو کچھ بھی لکھا یا سوچا گیا ہے، وہ سب کسی نہ کسی طرح ان تبدیلیوں کی زد میں ہے۔ بہت سی روایات اور اقدار پر سوالیہ نشان لگ گیا، اور تو اور معاشروں اور ثقافتوں کی شناخت کا مسئلہ ہنوز ایک کھلا سوال ہے۔ واضح رہے کہ سیاسی اور جغرافیائی تبدیلی تو فوراً رونما ہو سکتی ہے، لیکن کلچر اور ادب کی دنیا میں تبدیلیاں بتدریج اور بہت آہستہ ہوتی ہیں۔ بہر حال جب تاریخ کا چیلنج بہت گہرا ہو اور چاقو ہڈی تک اتر گیا ہو تو ہوش میں آتے آتے زمانے نکل جاتے ہیں۔ تفصیل کے لیے تو دفتر درکار ہے لیکن اردو کی سخت جانی اور حالات کو انگیز کرنے کی سکت اور صلاحیت بھی معمولی نہیں۔ مثلاً فسطائیت ہو یا فرقہ روایت، نسلی تنگ نظری ہو یا جارحانہ علاقائیت، اردو نے ان سب کے زہر کو شنکر کی طرح جذب کیا ہے اور ادب کو امرت ہی امرت دیا ہے۔ خواہ افسانہ ہو یا ناول، غزل ہو یا نظم، اردو کا جینوئن ادب انسانیت کی اعلیٰ اقدار، دردمندی اور آشتی و محبت کی حرارت سے تابندہ ملے گا۔ غالباً صدیوں کے تصوف اور بھگتی کے اثرات کا

فیضان ہے یا کچھ اور کہ اب بھی یہ سلسلہ کہیں نہ کہیں تہہ نشین ہے۔ گویا یہ اردو کا 'مہابیانیہ' ہے جو اپنی شکلیں بدل بدل کر انسانی اقدار کے فیضانِ جاریہ کے طور پر کارگر رہتا ہے۔ مگر مت بھولیں کہ اس وقت اندرونی اور بیرونی خطرات اتنے شدید ہیں کہ کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ آئندہ کی شکل کیا ہوگی۔

س: پچھلے دنوں میں علامت بھی بہت زیرِ بحث رہی ہے۔ درآمدہ علامت نگاری اور مقامی علامت نگاری میں کیا فرق ہے اور آپ اس کو کس طرح دیکھتے ہیں؟

ج: درآمدہ علامت نگاری سے شاید آپ کی مراد مغربی یا فرانسیسی ادب کی بیجا نقالی ہے۔ تقلید تو تقلید ہے۔ رجحان کچھ بھی ہو اگر اس سے تخلیقی معاملہ نہ کیا جائے تو نقصان ہی ہوتا ہے۔ اس سے قطع نظر دیکھا جائے تو زبان کا پورا انظام ہی علامتی ہے۔ زبان میں کوئی چیز ٹھوس نہیں ہے۔ فقط ذہنی امیج ہیں۔ ادب میں ایسے زمانے آتے ہیں یا کبھی ایسی شخصیتوں کا ظہور ہوتا ہے کہ براہِ راست اندازِ بیان کو ترجیح ہوتی ہے، اور کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ علامتی اندازِ بیان زیادہ نمایاں ہو جاتا ہے۔ ہماری مشرقی روایت میں اتنا زور علامت پر نہیں جتنا تمثیل پر ہے، مثلاً جانور یا پرندے انسانوں کی طرح بات کرتے ہیں یا بے جان چیزیں بولتی ہیں۔ میں اس تمثیلی اندازِ بیان کو اندرونی یا مقامی علامتیت کی روایت کہوں گا۔ باقی سب کچھ مستعار ہے جو کسی حد تک جذب کر لیا گیا ہے۔ کچھ احباب کا خیال ہے کہ پاکستان میں علامتی اندازِ بیان کا فروغ مارشل لا کے دباؤ کے تحت ہوا لیکن یہ بات اتنی سادہ نہیں کیونکہ علامت کو فروغ بہرحال ہندوستان میں بھی ہوا۔ زبانوں کا اندرونی تحرک خاصا پیچیدہ عمل ہے۔

س: پچاس کی دہائی میں علامت نگاروں نے ترقی پسندی کے خاتمے کا اعلان کر دیا۔ اب نوے کی دہائی میں کہا جا رہا ہے کہ علامتی ادب کو مسترد کر دینا چاہیے۔ آپ کی کیا رائے ہے؟

ج: جس طرح ترقی پسندی کے جوہر کی اہمیت آج بھی باقی ہے۔ اسی طرح علامت نگاری معنی آفرینی کے ایک کارگر حربہ کے بطور کبھی ختم نہیں ہو سکتی۔ مخالفت بے جا نقالی یا غیر تخلیقی استعمال کی ہونا چاہیے۔ کیونکہ جو غیر ادب ہے اس کو کالعدم

ہونا ہی ہے۔

س: کہا جاتا ہے کہ ناول کی مغربی فارم جنوبی ایشیا میں خود کو قائم نہیں کرسکی۔ اردو میں ناول کا مستقبل کیا ہے؟

ج: اردو میں ناول کی روایت کمزور ہے لیکن اس سے یہ عمومی نتیجہ اخذ نہیں کیا جاسکتا ہے کہ ناول کی فارم جنوبی ایشیا میں خود کو قائم نہیں کرسکی۔ بنگالی میں ناول کی جڑیں گہری ہیں۔ یہی معاملہ کنڑ، گجراتی اور مراٹھی زبانوں کا ہے۔ اردو قدرے پیچھے اس لیے بھی ہے کہ جس طرح غزل ہماری شاعری پر حاوی ہے، اسی طرح کہانی یعنی مختصر افسانہ ہمارے فکشن پر حاوی ہے۔ شاید اردو کے لسانی جینئس کو ناول کے مقابلے افسانہ زیادہ راس آتا ہے۔ ہماری تخلیقی سائیکی غالباً ناول کا اتنا ساتھ نہیں دیتی جتنا افسانے کا۔ تاہم مستقبل کے بارے میں کوئی حکم لگانا غلط ہوگا، کیونکہ زبانوں میں لین دین اور زرخیزی کا عمل جاری رہتا ہے۔

س: امیر خسرو کے ہندوی کلام کا جو نسخہ برلن میں ہے اس کے معتبر ہونے کا کیا ثبوت ہے؟ رشید حسن خاں نے اس پر شبہ ظاہر کیا ہے۔ اور تو اور جواہر خسروی جو تحقیقی ضرورتوں کو پورا کرتی رہی ہے وہ بھی معتبر نہیں ہے۔ بہت سے دوہے گیت وغیرہ جو امیر خسرو کے نام سے مشہور ہیں مشتبہ کہے جاتے ہیں نظم ''خالق باری'' بھی امیر خسرو کی نہیں ہے۔ اس بارے میں آپ نے جو تحقیقی کام کیا ہے وہ کس شہادت کی بنا پر ہے؟

ج: نسخۂ برلن کا تعلق تو شاہانِ اودھ کے کتب خانوں سے تھا۔ وہاں سے ڈاکٹر اشپرنگر اسے جرمنی لے گیا جہاں یہ قومی ببلیوتھیک میں موجود ہے۔ اس کا وجود کسی کی تصدیق وتوثیق کا محتاج نہیں۔ ہماری ادبی تحقیق کی معیار رسیدگی اپنی جگہ لیکن اس کا المیہ یہ ہے کہ اس نے اپنی کوتاہ اندیشی کے باعث اردو کی جڑیں کاٹ دی ہیں۔ ہماری تحقیق فقط اس تاریخ پر توجہ کرتی ہے جو کولونیل ہے یا جس کا تعلق بادشاہوں اور درباروں سے ہے۔ اردو کی عوامی تاریخ ہمارے محققین کے نزدیک وجود ہی نہیں رکھتی۔ معاف کیجیے اگر یہ کہا جائے کہ ہمارے بہت سے علما اور فضلا سرے سے تاریخ کا شعور ہی نہیں رکھتے یا ان کو معلوم ہی نہیں کہ کلچر یا

ثقافتی ظواہر کی نشو ونما کس طرح ہوتی ہے تو اس میں کوئی مبالغہ نہ ہوگا۔ ان کے نزدیک ہماری تاریخ کا نقطۂ آغاز ولی یا فضلی سے ہوتا ہے، گویا ادبی زبان اچانک خلا سے ظہور میں آ گئی۔ ان کے نزدیک صدیوں کا عوامی اختلاط، بولیوں کا گھلنا ملنا اور لسانی جڑوں کا نشو ونما پانا سرے سے کوئی معنی ہی نہیں رکھتا۔ لوک روایت سے ان کے عدم سروکار کی بنیاد دراصل ایک طرح کے عوام دشمن رویے پر ہے۔ اس کوتاہ نظری نے اردو زبان کی قبل تاریخی جڑوں اور لوک روایت کو ایسا نقصان پہنچایا ہے کہ جس کی تلافی شاید ممکن نہ ہو۔ کیونکہ اگر اردو کی ORAL TRADITION یا عوامی روایت کا کوئی وجود ہی نہیں تو پھر اردو لے دے کر جاگیرداری نظام کی زبان رہ جاتی ہے جس کا عمل دخل فقط شہروں اور درباروں تک ہے۔ رشید حسن خان کی تدوینی صلاحیتوں سے انکار نہیں لیکن ان کے کام میں غلو بہت ہے۔ خسرو یا ابتدائی اردو پر ان کی نظر نہیں۔ ویسے بھی ایک زمانے میں خردہ گیری اور عیب بینی ان کا شعار تھا۔ بعد کے کام میں بھی انتہا پسندی باقی ہے۔ محمود شیرانی نے 'پنجاب میں اردو' میں امیر خسرو کے نام سے بہت سارا ریختہ کلام درج کیا ہے۔ بعد کو انڈیا آفس کے جس نسخے کی بنا پر انھوں نے خالق باری سے انکار کیا، ممتاز حسین نے ثابت کیا ہے کہ اس پر کسی ضیاء الدین خسرو کا نام نہیں۔ بہر حال ایک طرف محمود شیرانی ہیں تو دوسری طرف ڈاکٹر وحید مرزا، ممتاز حسین اور ڈاکٹر صفدر آہ ہیں جن کا کام امیر خسرو پر پایۂ استناد رکھتا ہے۔ زندگی بھر میری یہی کوشش رہی ہے کہ اردو کی ثقافتی اہمیت کے پیش نظر ضروری ہے کہ اس کی عوامی روایت اور لسانی جڑوں کی بازیافت کی جائے۔ ہر ترقی یافتہ زبان کی ایک لوک روایت ہوتی ہے۔ چنانچہ اردو کی بھی ہے۔ اس کو نظر انداز کرنے کا مطلب ہے اردو کو کمزور کرنا اور اس نسبت سے اردو کی تاریخ کو ہندی کی گود میں ڈالنا۔ تعجب ہے کہ ہندی تو ابتدائی عہد کی ساری عوامی روایت کو گلے سے لگا لیتی ہے اور اردو والے ہیں کہ دکن ہی کو ٹیڑھی نظر سے دیکھتے ہیں، چہ جائیکہ امیر خسرو کے ریختہ زمانے تک جائیں۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ اگر ہم اپنی ابتدائی تاریخ کو نظر انداز کرتے ہیں تو نقصان ہمارا ہی

ہے۔ میں ہندی کا مخالف نہیں لیکن اردو کا عاشق ضرور ہوں۔ اگر میں اردو تحقیق
کے اس غیر صحت مند رویے کی شدت سے مخالفت کرتا ہوں تو اس کا محرک میرا
یہی جذبہ ہے کہ اب بھی اردو کی لوک روایت کی جتنی بھی بازیافت ممکن ہو پوری
سعی کرنا چاہیے۔ محمود شیرانی کی اس خدمت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ انھوں
نے پنجاب میں اردو میں اور اپنے بہت سے مضامین اردو کی ابتدائی تاریخ کی
بہت سی کڑیوں کو محفوظ کر دیا۔ ڈاکٹر اشپرنگر دراصل وہ پہلا اسکالر ہے جس نے
۱۸۵۲ء میں شاہانِ اودھ کے کتب خانوں میں محفوظ قلمی نسخوں کی بنا پر یہ ثابت کیا
کہ امیر خسرو ریختہ کا اولین شاعر ہے اور اس نے خسرو کے ہندوی کلام کے
نمونے بھی درج کیے۔ خالق باری بھی اصلاً خسرو کی تصنیف ہے، البتہ بعد کو اس
کی مقبولیت کے باعث دوسروں نے بھی خالق باریاں لکھیں۔ لوک روایت کی
صدیوں کی شہادت اتنی زبردست ہے کہ جب تک اس کے خلاف ثبوت نہ ملے
امیر خسرو سے منسوب کلام کو رد کرنا آسان نہیں۔ ہر کسی نے اس کلام کو امیر خسرو
سے 'منسوب' کہا ہے امیر خسرو کا لکھا ہوا نہیں کہا۔ ہمارے عالم فاضل محققین اتنی
بدیہی بات بھی نہیں جانتے کہ ادبی تحقیق کے تقاضے الگ ہیں، اور لوک روایت یا
زبانی روایت کی بازیافت کے تقاضے الگ ہیں۔ علاوہ ازیں چوتھے فارسی
دیوان غرۃ الکمال کے دیباچہ میں اپنے ہندوی کلام کا ذکر خود امیر خسرو نے کیا
ہے اور شعر بھی دیا ہے، یا مثنوی 'تغلق نامہ' یا رباعیات پیشہ وران میں جو ٹکڑے
آئے ہیں، یا وجہی نے سب رس میں امیر خسرو کا جو دوہا نقل کیا ہے، یا میر تقی میر
نے نکات الشعرا میں جو قطعہ دیا ہے، یا قائم نے مخزن نکات میں جس ریختہ غزل
کو خسرو کا کہا ہے، علمائے تحقیق کے نزدیک یہ سب غلط ہوگا۔ امیر خسرو کے
ہندوی کلام سے انکار کرنے والے دراصل اردو کے نادان دوست ہیں۔ رہا نسخۂ
برلن تو جیسے کہ میں نے عرض کیا یہ وہی ہے جس کی بنا پر ڈاکٹر اشپرنگر نے امیر خسرو
کا ریختہ کا اولین شاعر ہونا ہماری ابتدائی تاریخ کی نہایت اہم کڑی ہے۔ یہ نسخہ
دیگر تین نسخوں کے ساتھ ایک مجلد میں برلن کے قومی کتب خانہ میں موجود ہے
جس کی اہمیت سے کوئی ذمہ دار اسکالر انکار نہیں کر سکتا۔ مگر یہ لوگ تو وہ ہیں جو کبیر

یا نانک، بلھے شاہ یا فرید کی لوک روایت کے بارے میں بھی سوال اٹھاتے ہوں گے کہ ان کے ہاتھ کا لکھا ہوا دکھاؤ تو ہم مانیں کہ یہ ان کا کلام ہے۔ ایسے لوگوں کے حق میں دعا ہی کی جا سکتی ہے۔

(اردو نامہ ''نشین'' لاہور)
انگریزی سے ترجمہ

فارمولا بند تعریف غلط

صاحبانِ نظر جانتے ہیں کہ میں مابعد جدیدیت کی فارمولا بند تعریف کرنے کو غلط سمجھتا ہوں۔ اس لیے کہ ایسا کرنا نئی آگہی کے تقاضوں سے روگردانی کرنا ہے، البتہ افہام و تفہیم کے لیے کچھ نشانات اور POINT OF DEPARTURE کا ذکر ضروری ہے۔ اوپر جو بحث کی گئی اس کی نوعیت بھی اس طرح کی ہے۔ مابعد جدیدیت کی کوئی جامع و مانع تعریف ہو ہی نہیں سکتی۔ اس لیے کہ جو رویہ ہر طرح کے نظریوں اور ہر طرح کی درجہ بندیوں کو رد کرتا ہو، اور پہلے سے متعین کی ہوئی ہر تعریف کے جبر کے خلاف ہو، وہ خود اپنی تعریف کے جبر کو کیسے روا رکھ سکتا ہے۔ مابعد جدیدیت کی سب سے عمدہ تعریف یہ ہے کہ یہ کھلا ڈلا تخلیقی رویہ ہے ہر طرح کے نظریوں کے جبر سے آزاد۔ اردو کی نئی پیڑھی کو خواہش بھی عین یہی ہے کہ وہ کسی نظریے کا حصار کھینچنا نہیں چاہتی۔ اصل چیز تخلیق ہے۔ اوپر میں تخلیق کی افضلیت کے ضمن میں واضح طور پر لکھ آیا ہوں کہ نظریہ FINITE ہے اور تخلیق INFINITE۔ تھیوری، دانش، نظریے، فلسفہ سب کھاد ہیں سوچ کی صلاحیت پیدا کرنے اور اس پر دھار رکھنے کے لیے، باقی کام جذبے وجدان، قدرتِ بیان اور تخیل کا ہے جہاں ذہن تمام نظریوں فلسفوں سے ورا الورا ہو جاتا ہے۔ اعلیٰ فنکاری کا تقاضا بھی یہی ہے ورنہ پھر تخلیق تخلیق کا حق ادا نہیں کر سکتی۔ مابعد جدیدیت چونکہ تخلیقیت کے جشنِ جاریہ کی بات کرتی ہے، یہ نہ صرف نظریوں کے جبر کی نفی کرتی ہے، یہ خود اپنا نظریہ بنانے کے بھی خلاف ہے۔ اردو میں اس نازک فرق کو سمجھنا بہت ضروری ہے۔ یہ بات سابقہ تحریکوں سے بالکل الگ ہے۔ ہمارے ذہن فارمولا بند تعریف کے عادی ہو چکے ہیں اور یہاں فارمولا بند یا بندھی ٹکی تعریف کا سوال نہیں۔ چنانچہ اردو میں بھی بیحد ضروری ہے کہ اردو کے اپنے ادبی حالات اور تقاضوں کے تحت اردو مابعد جدیدیت کو نمو کرنے دیا جائے، قومی اور عالمی ثقافتی صورتِ حال سے تخلیقی معاملہ کرنے، رد و قبول کرنے، اور اپنی اقداری ترجیحات خود طے کرنے کے لیے اس کو آزاد رکھا جائے۔ تنقید کا بنیادی وظیفہ مسائل کے تئیں احساس پیدا کرنا، آگہی کے عرفان کو عام کرنا، ذہنوں کو اکسانا، سوچنے کی فضا بنانا بھی ہے، اس کی یا اس کی وکالت کرنا نہیں۔ میرا جو کام ہے مجھ کو اس سے مفر نہیں۔ باقی کام تخلیق کا ہے۔ اردو مابعد جدیدیت کے جو بھی خد و خال بن رہے ہیں وہ تخلیق سے بن رہے ہیں، نئی آگہی کے حوالے سے مزید جو بھی پہچان بنے گی یا جو رجحان اور رویے سامنے آئیں گے، تخلیق کے تفاعل سے آئیں گے۔ ادب میں راہ تخلیق کے تفاعل ہی سے کھلتی ہے، میرے یا کسی کے کہنے سے نہیں۔ نئی پیڑھیاں از خود نئی راہ کھول رہی ہیں۔

___ گوپی چند نارنگ

مناظر عاشق ہرگانوی

نئی زمینوں کا متلاشی
گوپی چند نارنگ سے چند باتیں

(مندرجہ ذیل مصاحبہ میں سوالات ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے پوچھے ہیں اور جوابات ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے ہیں۔ مصاحبہ کا بیشتر حصہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے چیکوسلواکیہ کے سفر سے متعلق ہے۔ ویسے اس میں یورپ کے دوسرے شہروں اور ٹرانس اٹلانٹک ممالک کے سفر کا بھی ذکر ہے جس میں بہت سی نجی، سماجی اور سیاسی باتیں بھی ہیں اور کچھ وضعدارانہ تعریف وتوصیف بھی۔ لیکن ڈاکٹر گوپی چند نارنگ گلاس نوسٹ اور اس کے نتیجہ میں معرض وجود میں آنے والی تبدیلیوں کے دوران چیکوسلواکیہ گئے تھے، اس لیے وہاں کے علمی اور ادبی منظرنامے کے ساتھ سیاسی اور سماجی حالات بھی بہت دلچسپ ہیں اور ان کا تعلق چیکوسلواکیہ میں ادبی ریسرکشن (RESURRECTION) سے بھی ہے۔ لسانیات اور ساختیات کے موضوع زیر بحث آئے ہیں اور سفرنامے کا حصہ بن کر ان کی غیر رسمی موضوعی ساخت اور ہیئت انھیں زیادہ دلچسپ اور قابل فہم بنادیتی ہے۔)

سوال: آپ اکثر باہر تشریف لے جاتے رہتے ہیں۔ پچھلے سال (۱۹۹۰ء میں) بھی مہینوں دہلی سے باہر تھے۔ اس بار بھی (۱۹۹۱ء میں) آپ چار مہینوں کے بعد لوٹے ہیں۔ آپ کا سفرِ چیکوسلواکیہ کس سلسلے میں تھا؟

جواب: اصلاً میں سفر سے گھبراتا ہوں۔ لیکن بعض کام ایسے ہوتے ہیں کہ جن سے بچا نہیں جا سکتا۔ پچھلے سال تو میں یہیں تھا۔ بس سری نگر جا کر اعتکاف میں بیٹھ گیا۔ آج کے زمانے میں یکسوئی محال ہے۔ بہر حال 'فراغتے وکتابے وگوشۂ چمنے'، کچھ دیر کو بھی میسر آجائے تو اس کو خوش بختی سمجھنا چاہیے۔ کشمیر یونی ورسٹی میں لیکچر بھی تھے۔ دونوں کام ساتھ ساتھ ہوتے

رہے۔ ڈاکٹر حامدی کاشمیری صاحب کی خاص عنایت کہ انھوں نے نسیم باغ کے گیسٹ ہاؤس میں ایک کمرہ میرے لیے مخصوص کرادیا تھا۔ ساختیات والی کتاب کے اولین ابواب جو ''صریر''، ''شعروحکمت''، ''اوراق''، ''ماہِ نو''، ''فکرونظر''، ''شب خون''، ''کتاب نما'' اور ''آج کل'' میں شائع ہوئے ہیں، وہیں لکھے گئے اس سلسلے کا کچھ کام باقی تھا۔ جب چیکو سلواکیہ سے ایکسچینج پروفیسر شپ کی دعوت ملی تو میں نے موقع غنیمت جانا کیوں کہ ساختیات کا اولین کام پراگ ہی میں ہوا تھا اور ساختیات کے ارتقا میں پراگ کی بڑی اہمیت ہے۔ آج بھی وہاں ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو ادبی تھیوری سے گہری دلچسپی رکھتے ہیں۔

سوال: چیکوسلواکیہ کو کسی زمانے میں یورپ کا قلب کہا جاتا تھا۔ دوسری جنگِ عظیم سے پہلے جب جواہر لال نہرو ہندوستان کی تحریک آزادی کی حمایت حاصل کرنے کے لیے یورپ کا دورہ کررہے تھے تو بطور خاص چیکوسلواکیہ بھی گئے تھے۔ فکروادب کی دنیا میں بھی پراگ کا ذکر اکثر آتا ہے۔ پراگ ادیبوں، شاعروں، مصوروں اور فنکاروں کا بہت بڑا مرکز ہے۔ آپ نے آج کے پراگ کو کیسا پایا؟

جواب: ان چالیس پینتالیس برسوں میں چیکوسلواکیہ کو خاصا دھکا لگا ہے، اور وہ ملک جو صنعتی اعتبار سے جرمنی کا ہم پلہ تھا، اس زمانے میں کچھ پچھڑ سا گیا ہے۔ لیکن فکرودانش کی صدیوں سے چلی آرہی روایت آج بھی وہاں کی فضاؤں میں ہے۔ آپ کو تو معلوم ہے پراگ کافکا کا شہر رہا ہے۔ پراگ میلان کندیرا کا شہر بھی ہے، ای وان کلیما کا بھی، اور یاڑو سلاؤ سیفرٹ، واچلو ہاول اور جوزف سکوور ٹیکی کا بھی۔ ان کا کام اور جدو جہد گہری معنویت رکھتی ہے۔

سوال: کیا اس سے پہلے بھی آپ پراگ گئے ہیں یا یہ پہلا سفر تھا؟

جواب: پراگ میں جاچکا ہوں بیس برس پہلے ۱۹۷۰ء میں۔ وسکانسن یونیورسٹی میں اپنا دوسرا ٹرم ختم کرنے کے بعد پراگ جانا ہوا تھا۔ اورینٹل انسٹی ٹیوٹ کے ڈاکٹر یان ماریک کی دعوت پر۔ وہاں کے رسالہ ''نیو اورینٹ'' میں میرے مضامین شائع ہو چکے تھے۔

سوال: اس زمانے کے پراگ اور آج کے پراگ میں آپ نے کیا فرق دیکھا؟

جواب: اب تو چیکوسلواکیہ کے زمین وآسمان بدل گئے ہیں۔ آزدی اور جمہوریت کی ایک نئی لہر ہے جس سے بچے، بوڑھے، نوجوانوں، عورتیں، مرد سب سرشار نظر آتے تھے۔

عجیب گہما گہمی اور کیف و مستی کا عالم تھا۔ سیاسی تبدیلی کو پراگ والوں نے دوسری بہار کا نام دیا ہے۔ گویا بہار پر بہار ٹوٹی پڑی تھی۔ پراگ یوں بھی خوبصورت شہر ہے۔ ون سس لاس اسکوئر، نیشنل میوزیم، مُس تک، گولڈن آرچ اور اولڈ ٹاؤن اسکوئر اور کاسل کا تو کہنا ہی کیا۔ جگہ جگہ تاریخی عمارتوں کی سربفلک برجیاں اور گنبد، گہرے فیروزی رنگ اور سنہری نقش و نگار سے جھلملاتے ہوئے شہر کے بیچوں بیچ والتوا کے سبک خرام پانیوں پر چھوٹے بڑے تاریخی پل، مجسمے ہی مجسمے، آرٹ اور فن کی نمائشیں، سُرمئی پتھروں کی چمکتی ہوئی مسطح سڑکیں، سیاحوں کے ٹھٹھ کے ٹھٹھ دھوپ کی ہلکی ہلکی کرنوں میں جسم کھولے پری زاد چاہے اور چاہے جانے کی آرزوؤں سے پھولوں کی طرح کھلے چہرے، بدن بہ بدن، دست بدست، برق رفتار زمیں دوز گاڑیاں، فٹ پاتھوں پر جرمنی، ہنگری، پولسطائی، فرانسیسی اور طرح طرح کے یورپی چہروں کی ریل پیل، زمرز لینا (آئس کریم) کھاتے اور اٹکھیل کرتے ہوئے بچوں کے غول کے غول، جگہ جگہ پھول والوں، سگار والوں اور آرٹ کی اشیا بیچنے والوں کے گول کیوئسک، نیشنل تھیٹر، میجک لنٹرنا اور دوسرے ڈراموں کے اشتہاروں کے ساتھ ساتھ صدر ہاول کی مسکراتی ہوئی شبیہہ۔ کہیں کہیں اسٹالن کا مرجھایا ہوا چہرہ، سیوک فورم کے قد آدم اشتہارات، انتخابات کا شور و غوغا، باجے تاشے، انسانی آزادی اور جمہوریت کے شکستہ آئینوں کو جوڑنے کی حوصلہ مندانہ کوششیں، غرضیکہ ایسی گہما گہمی تھی کہ دیکھتے بنتا تھا۔ عجیب اتفاق کہ چھ سات ماہ کی برف باری اور یخ بستگی کے بعد جب دھرتی سینہ کھولتی ہے اور خورشید کی شعاعیں اس کے بدن کو چومتی ہیں تو دھرتی کا دامن رنگارنگ پھولوں سے ڈھک جاتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے گویا کائنات کا سارا حسن ایک ساتھ پھٹ پڑا ہو۔ یہی معاملہ انسان کی آزادی کی تڑپ کا ہے۔ اسے لاکھ دبایئے، یہ جذبہ جبر کے ہزاروں حیلوں کے باوجود ظلم واستبداد کا سینہ چیر کر کلی کی طرح سر اٹھا ہی لیتا ہے۔ ۱۹۷۰ء میں جب وہاں تھا مجھے یاد ہے ہم رائل کاسل کا عجائب گھر دیکھنے کے لیے پراگ کی سب سے اونچی پہاڑی پر تھے۔ اور نیچے دریا کے کنارے سونے کے کلس جگمگا رہے تھے اور چالس کے بُت منجمد پھولوں کے خوشے پکڑے دریا کے پانیوں میں اپنی اداس شبیہیں دیکھ رہے تھے تو کاسل کے وسیع آنگن میں مارچ کرتے ہوئے فوجی بوٹوں کی گونج نے سب کو چونکا دیا تھا۔ ۱۹۶۸ء میں چیکوسلواکیہ نے انگڑائی لینے کی کوشش کی تھی کہ اسے کچل دیا گیا۔ جنگ آزادی ۱۸۵۷ء کی

داروگیر کے بعد غالب نے ایک خط میں ہر گوپال تفتہ کو لکھا تھا ''یہاں کا حال سن لیا کرتے ہو۔ اگر جیتے رہے اور ملنا نصیب ہوا تو کہا جائے گا ورنہ قصہ مختصر قصہ تمام ہوا۔ لکھتے ہوئے ڈرتا ہوں۔'' فوجی بوٹوں کی زپ زپ، ٹینکوں کی گڑگڑاہٹ اور سراسیمگی کے اس ماحول میں یان ماریک اور ان کی بیگم ساریلا بھی کہہ سکیں تو بس اتنا'' آپ تو جانتے ہیں بڑا بھائی مارچ کررہا ہے!''

سوال: ادھر چیکوسلواکیہ میں تو سیاسی تبدیلی پرامن ہوئی ہے۔ رومانیہ والی خوں ریزی تو شاید وہاں نہیں ہوئی۔ کیا سیاسی تبدیلی کے دوران آپ وہاں تھے؟

جواب: سیاسی تبدیلی تو چھ سات ماہ پہلے نومبر میں ہوگئی تھی۔ چیک لوگوں نے اسے مخملیں انقلاب، کا نام دیا ہے۔ کیوں کہ تبدیلی خوں ریزی سے نہیں ہوئی خود اسمبلی نے کیئر ٹیکر حکومت بنادی۔ عام انتخابات البتہ میرے سامنے ہوئے۔ ایسا منظر میں نے کہیں نہیں دیکھا۔ اگرچہ متعدد پارٹیوں میں معرکہ آرائی تھی۔ بعض پارٹیاں مذہبی بھی تھیں بعض غیر مذہبی، بعض پرانے کمیونسٹ نظام کے حق میں بعض اس سے بیزار، لیکن کیا مجال کہ کہیں کوئی ہنگامہ آرائی یا بدمزگی پیدا ہوئی ہو۔ ون سس لاس اسکوئر پر، ٹاؤن ہال اور دوسری قومی جگہوں پر، خاص خاص بازاروں، چوکوں، چورستوں، یونی ورسٹی، قومی تھیٹر، چھوٹی بڑی گلیوں میں جگہ جگہ بوتھ بنے ہوئے تھے۔ اشتہارات بٹ رہے تھے، جھنڈیاں پوسٹر، بینر آویزاں تھے۔ امیدواروں کی قد آدم شبیہیں لگی ہوئی تھیں۔ کارکن لٹریچر تقسیم کررہے تھے۔ بینڈ بج رہا تھا اور لوگ اپنے اپنے امیدواروں کا ''گن گان'' کرتے پھر رہے تھے۔ کبھی کبھی لڑکے لڑکیوں کے غول کے غول آتے۔ نیلی اسکرٹ اور پھولدار لیس سے سجے سفید لباس پہنے، جو ان لڑکیوں کا خاص لباس ہے، یہ لوگ بینڈ کے گرد دائرہ بناتے، دھن بجنا شروع ہوتی، دست افشاں اور پاکوباں سب مل کر رقص کرتے اور قومی گانے گاتے۔ کارکن اپنے اپنے امیدواروں کے بیجز اور طغرے ڈالے آنے والی جمہوریت کی چمک آنکھوں میں سجائے سرشار نظر آتے تھے۔ سوک فورم جس نے انسانی حقوق کی بحالی اور آزادی کے نام پر الیکشن جیتا کئی دوسری چھوٹی پارٹیوں کا مجموعہ ہے جو سب شخصی آزادی اور جمہوریت کے پروگرام پر متفق ہیں۔ ان میں اکثریت پرانے سوشلسٹوں کی ہے جنھوں نے روسی تسلط کے خلاف بغاوت کی ہے۔ ایسے لوگوں میں بہت بڑی تعداد دانشوروں، پروفیسروں، شاعروں،

آرٹسٹوں اور ادیبوں کی ہے۔ صدر ہاول خود ایک ڈرامہ نگار ہیں جن کو نہایت احترام و محبت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ ان کی زندگی کا بڑا حصہ جیل میں گزرا جہاں ان سے ٹرکوں میں بھاری سامان لادنے والے مزدور کا کام لیا جاتا تھا۔ نومبر میں سیاسی تبدیلی سے پہلے بڑے پیمانے پر طلبہ کی شورش ہوئی جس میں عوام بھی شریک ہو گئے۔ دیکھتے دیکھتے اس تحریک نے اتنی شدت اختیار کی کہ حکام کو جھکنا پڑا اور قومی اسمبلی نے کثرت رائے سے تبدیلی کے حق میں فیصلہ دے دیا اور نگراں حکومت بنا کر اس کو حکم دیا کہ چھ ماہ کے اندر ملک میں عام انتخاب کرا کے نئی سرکار بنائی جائے جو نئے آئین کو نافذ کر سکتی ہے۔ نگراں حکومت کی ذمہ داری چیکوسلواکیہ کی محبوب شخصیت واچلو ہاول کو سونپی گئی جو بنیادی طور پر ایک ادیب، دانشور اور ڈرامہ نویس ہیں اور جن کے ڈرامے ''دی گارڈن پارٹی'' اور ''آڈی اینس'' کئی زبانوں میں ترجمہ ہو چکے ہیں اور کئی ملکوں میں دکھائے جا چکے ہیں۔ ان کے جیل سے لکھے ہوئے خطوط بھی اپنے اظہار و اسلوب کے لیے مشہور ہیں۔

سوال: کیا پراگ کی ادبی فضا میں بھی کوئی تبدیلی آئی ہے۔ وہاں کی ادبی زندگی کے بارے میں بھی کچھ بتائیے۔ زبان تو چیک ہوگی یا انگریزی اور دوسری زبانوں کا چلن بھی ہے؟

جواب: انگریزی سے زیادہ جرمنی اور فرانسیسی کا چلن ہے۔ لیکن عام استعمال کی زبان چیک ہے۔ چیک ثقافت کا سب سے نمایاں پہلو ادب اور آرٹ ہے، ڈرامہ، تھیٹر اور فلم یوں تو سب پر توجہ ہے، لیکن غیر معمولی بات یہ ہے کہ ادب کو بہت اہمیت دی جاتی ہے اور لکھنے پڑھنے والوں کا ہر سطح پر احترام کیا جاتا ہے۔ روسی قبضے کے بعد جب اسٹالن ازم کا دور شروع ہوا تو سب سے پہلے اسی طبقے کی کمر توڑی گئی اور سب سے زیادہ دباؤ لکھنے پڑھنے والوں پر ڈالا گیا۔ موجودہ سیاسی تبدیلی اور جمہوریت کی بحالی تو بہر حال، دوسری بہار، ہے۔ ہر طرف کتابوں کی ریل پیل ہے۔ جگہ جگہ کتابوں کی دکانیں ہیں جو لوگوں سے لبالب نظر آتی ہیں، سڑکوں پر، پگڈنڈیوں پر، چارلس پل پر ہر طرف کتابیں فروخت ہو رہی ہیں۔ کتاب کو چیک میں KNIHA کہتے ہیں، جگہ جگہ KNIH KUPECTVI کے بورڈ چمکتے ہوئے نظر آتے ہیں اور تباک (TABAK) یعنی سگار تمباکو کی دکانوں پر بھی تمباکو سگریٹ سے زیادہ کتابیں بکتی ہیں۔ اخباروں رسالوں، میگزینوں NOVINY کے اسٹینڈ الگ ہیں۔ سڑکوں کے کنارے 'کیوئسک' بنے ہوئے ہیں، اخبار فروشوں کے اور پھول والوں کے جنھیں

KVETINARSTVI کہتے ہیں۔ چیک لوگوں کو مطالعے کے معاملے میں 'حریص' کہا جاتا ہے۔ اوسطاً ہر شخص مہینے میں چار پانچ کتابیں ضرور پڑھتا ہے۔ اردو والوں کی طرح مانگے تانگے کی نہیں، باقاعدہ خرید کر پڑھتا ہے۔ ایسے سماج میں ادب کا جو رول ہو سکتا ہے آپ اس کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ ادبی روایت چیکو سلوا کیہ کی مرکزی کلچرل روایت ہے۔ موجودہ صدر ہاول تو خود ڈرامہ نویس ہیں جو آزادی کی تحریک میں بنفس نفیس شریک رہے ہیں۔ تبدیلی تو گلاسنوسٹ ہی سے شروع ہو گئی تھی۔ اب تو ہر طرف تازہ ہوا چل رہی ہے۔ ہزاروں کتابیں جو چالیس سالہ زمانۂ کنٹرول میں ممنوع قرار دے دی گئی تھیں، ان سے پابندی ہٹالی گئی ہے۔ ایسی کتابیں دھڑا دھڑ چھپ رہی ہیں اور لوگ ان کو خریدنے کے لیے باقاعدہ لائن میں لگ کر اپنی باری کا انتظار کرتے ہیں۔

چیک سوسائٹی میں ادب کی ثقافتی مرکزیت ہی کا فیضان ہے کہ اس چھوٹے سے ملک نے کیسے کیسے جید ادیب پیدا کیے ہیں۔ کافکا، میلان کندیرا، واچلو ہاول، ہرابل، ایوانکلیما، یاروسلاو سیفرٹ، جوزف سکوور یچکی، اور کتنے ہی دوسرے۔ چالیس سالہ غلبے کے زمانے میں مابعد کافکا ادیب نہ صرف استبداد کا شکار ہوئے اور ان پر ظلم ڈھائے گئے، بلکہ اپنے وطن میں بے وطن ہو گئے، یا پھر جلاوطنی کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہوئے جس کی سب سے نمایاں مثال میلان کندیرا ہے۔ خوف اور دہشت کے اس زمانے میں لکھنے والے برابر لکھتے رہے اور چیک دانشوری کی روایت کو زندہ رکھنے کا ہر ممکن جتن کرتے رہے۔ اگرچہ ٹراٹسکی کے لفظوں میں یہ نظام ایسی مشین تھا جو غلط فیصلہ کر ہی نہیں سکتی تھی:

'A MACHINE FOR TAKING INFALLIBLE DECISIONS'

تاہم اسی نے ادب سے اس کی وہ آزادی چھین لی جو نہ ہو تو ادب کا سانس گھٹ کر رہ جاتا ہے۔ یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ جبر و استبداد کے اس دور میں ادیبوں نے اپنا جہاد کس طرح جاری رکھا۔ ہاول جو اس وقت چیکو سلوا کیہ کا صدر ہے، اپنے حریت پسند ڈراموں کی وجہ سے مسلسل جیل میں رہا، اور اس کا کام بیئر کے بھاری بیرلوں کو ٹرکوں میں لادنا تھا۔ کلیما ایک ہسپتال میں مریضوں کا میلا اٹھانے پر مامور تھا۔ کندیرا اور سکوور یچکی چوں کہ ان حالات کی تاب نہ لا سکے، پراگ چھوڑنے پر مجبور ہوئے۔ ٹوپول ایک ریستوران میں ویٹر تھا، کافکا کے دی ٹرائیل پر درس دیتا تھا اسی طرح ارسطویات کا ماہر پاچکا گیارہ برس تک

چوکیداری کرتا رہا۔ یہی حال جیری گروسا کا تھا۔ وٹگنسٹائن پر جس کی کتاب شاہکار کا درجہ رکھتی ہے، اسے مدتوں کوئلے کی کان میں کام کرنا پڑا۔ لیکن شدائد اور پابندیوں کے باوجود ان میں سے کسی کا بھی جذبۂ حریت ٹھنڈا نہیں پڑا اور خفیہ طریقے پر 'زیر زمین' نکلنے والے رسالوں بالخصوص ''ستریدنی یوروپا'' میں یہ لوگ برابر لکھتے رہے تا کہ دوسروں کو بتا سکیں کہ اندرونِ ملک، اجتماعیت، کے نام پر آزادی کا کس طرح گلا گھونٹا جارہا ہے۔ 'سماجی حقیقت نگاری' کے تصور کے تحت غیر ملکی غلبے کے ڈھنڈورچی پیدا کیے گے۔ حقیقتاً یہ ادب کے نام پر P.R کا کام تھا جو آج سارے کا سارا کوڑا ہو چکا ہے۔ یہ چیک ادبی روایت کی ثقافتی جڑوں کا کھلا ہوا ثبوت ہے زیادہ تر ادیب نہ تو ظلم کے آگے جھکے نہ خاموش کیے جاسکے اور نہ انھوں نے کوئی سمجھوتا کیا، اور اس دوران برابر ایسا ادب تخلیق کرتے رہے جو بین السطور آزادی اور وطنیت کا پیغام دیتا رہا۔ وہ ادب جس میں معنی سے پرے دوسرے معنی ہوتے ہیں اور جابر سے جابر حکمراں بھی جس کی گرفت نہیں کرسکتا۔ آج میلان کندیرا کی THE JOKE, THE BOOK OF LAUGHTER AND FORGETTING سکوور یچکی کی ''انجینیر آف ہیومن سولز'' اسی وان کلیما کی MY FIRST LOVE اور LOVE AND GARBAGE اور ان کے علاوہ لاطینی امریکی ناول نگار مارکیوز کی ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE کی لاکھوں کاپیاں فروخت ہورہی ہیں اور گھر گھر پڑھی جارہی ہیں۔ عام کتاب دس ہزار شائع ہوتی ہے۔ لیکن کندیرا، کلیما، مارکیوز جیسے مصنفین کی کتابوں کے ایڈیشن ایک لاکھ ڈیڑھ لاکھ کاپیوں سے کم نہیں چھپتے۔ اور آبادی؟ چیک بولنے والے تو ملین (ایک کروڑ سے بھی کم) اور سلوواک بولنے والے پانچ ملین (یعنی نصف کروڑ)۔

سوال: کیا پراگ میں اردو تعلیم کا باقاعدہ انتظام ہے؟ ہندوستان کی دوسری زبانیں بھی پڑھائی جاتی ہیں؟ یہ بھی بتائیں کہ کیا آپ کا کام اورینٹل انسٹی ٹیوٹ سے وابستہ تھا؟

جواب: میرا کام اورینٹل انسٹی ٹیوٹ سے متعلق بھی تھا اور چارلس یونی ورسٹی کی فیکلٹی آف فلاسفی سے بھی جس میں علاوہ دوسرے علوم انسانیہ کے سنسکرت، تمل، بنگالی، ہندی اور اردو زبانیں بھی پڑھائی جاتی ہیں، جب کہ اورینٹل انسٹی ٹیوٹ میں باقاعدہ تعلیم کے شعبے نہیں، صرف ریسرچ کا کام ہوتا ہے اور جو بھی پروفیسر اور فیلو وہاں ملازم ہیں، اپنے اپنے ریسرچ کے کام مصروف رہتے ہیں، اور اپنی دلچسپی کے موضوعات پر مقالے اور کتابیں شائع کرتے

ہیں۔ یہاں پچاس سے زیادہ اسکالر کام کرتے ہیں جن میں اردو کے ڈاکٹر یان ماریک بھی ہیں جو کئی مرتبہ ہندوستان پاکستان آ چکے ہیں۔ فارسی اور اردو پر ان کی اچھی نظر ہے۔ انھوں نے اردو کے کئی کلاسیک شاہکاروں کا چیک زبان میں ترجمہ کیا ہے اور اردو ادب کی تاریخ بھی وہاں کے طلبہ کے لیے لکھی ہے۔ اس کے علاوہ غالب، اقبال، میرامن، پریم چند، فیض احمد فیض کے تراجم بھی کیے ہیں۔ جدید اردو شاعری اور جدید اردو افسانے سے بھی یان ماریک نے وہاں کے لوگوں کو روشناس کرایا ہے۔ اورینٹل انسٹی ٹیوٹ اور چارلس یونی ورسٹی دونوں جگہ میرے لیکچر ہوئے۔ چارلس یونی ورسٹی میں ہندوستانی زبانوں اور افریقی زبانوں کا شعبہ ساتھ ساتھ ہے۔ سنسکرت اور تمل کے عالم پروفیسر واچیک اس کے صدر ہیں۔ ڈاکٹر سمائیکل ہندی پڑھاتے ہیں۔ اردو کے لیے ڈاکٹر یان ماریک یہاں مدد کرتے ہیں۔ پراگ میں ہندوستانی زبانوں کے علاوہ عربی، فارسی، ترکی، سواہیلی، سوڈانی، کردی وغیرہ زبانیں بھی پڑھائی جاتی ہیں۔ یہاں ڈاکٹر ہروشکا (ماہر میسوپوٹمیہ)، ڈاکٹر ہروبیک (ماہر اسلامیات) ڈاکٹر مینڈل (عربی مطالعات)، ڈاکٹر بیچکا (برما مطالعات)، ڈاکٹر ماکوا (ہندی، ہندوستانی)، ڈاکٹر کراسا (تاریخ ہند)، ڈاکٹر میلی نووا (عبرانی مطالعات) اور بعض دوسرے ماہرین سے ملاقات رہی۔

سوال: شروع میں آپ نے ساختیات کے بنیادگزاروں کا ذکر کیا تھا، اس سلسلے میں پراگ میں کن شخصیتوں سے آپ کی ملاقات ہوئی؟ ساختیات کے بارے میں وہاں کیا کام ہوا؟

جواب: ساختیات سے متاثر ادبی تنقید کے اولین نقوش روسی ہیئت پسندوں کے یہاں ملتے ہیں جن کا زمانہ ۱۹۱۵ء سے ۳۳-۱۹۳۲ء تک کا ہے۔ اس زمانے میں اس تحریک کو دبا دیا گیا، لیکن اس کے بعض مصنفین ماسکو سے پراگ آئے اور برسوں انھوں نے یہاں کام کیا اور پراگ اسکول آف لنگوئسٹکس کی بنیاد ڈالی۔ ان میں رومن جیکب سن اور رینے ویلک خاص تھے جنھوں نے بعد میں بہت شہرت پائی۔ اولین روسی ہیئت پسندوں میں بورس آئخن بام، وکٹر شکلووسکی، بورس توماشیوسکی، یوری تینیانوف، میخائل باختن اور مکاروو سکی نے نہایت اہم کام کیا جسے اس زمانے میں نظر انداز کیا گیا۔ انھوں نے ادب کی ادبیت یا شعریت کی بحثیں اٹھائیں اور ان وسائل اور اطوار کے تعین کی اساسی سعی کی جن کی بدولت ادب، ادب بنتا ہے۔ چھٹی ساتویں دہائی میں جب ساختیات نے زور پکڑا تو روسی ہیئت

پسندوں کی بھی از سرِ نو بازیافت ہوئی اور ان کے کارناموں کو پہچانا گیا اور ان کی بنیادی کتابیں فرانسیسی اور انگریزی میں ترجمہ ہوئیں۔ فکشن کی شعریات پر ان مصنفین کا کام قابل قدر ہے اور بالعموم اس کا اعتراف کیا جاتا ہے کہ ان سے بہتر کام آج تک نہیں کیا گیا۔ روسی ہیئت پسندوں کی اہمیت اور ان کی خدمات کا تفصیلی ذکر میں نے اپنے مضمون ''روسی ہیئت پسندی'' میں کیا ہے جو رسالہ ''اوراق'' (سرگودھا) کے خاص نمبر جون ۱۹۹۰ء میں شائع ہو چکا ہے۔ یہ مضمون ساختیات اور پس ساختیات پر میری زیر تحریر کتاب کا ایک باب ہے۔ پراگ میں اولین ساختیاتی فکر کے بارے میں میری گفتگو جن لوگوں سے ہوئی، ان میں ڈاکٹر میلان لشکا اب انسٹی ٹیوٹ آف چیک لینگوئج میں ہیں۔ پروفیسر ولادمیر سکا مک چا اور پروفیسر وال نیش اب بھی سرگرم ہیں۔ لنگوسٹک سوسائٹی کی ماریہ پتھر نوواسے بھی ملاقات ہوئی۔ پروفیسر چرولنسکا چیک ادبیات کے پروفیسر ہیں۔ انھیں مکارووسکی کی شاگردی کا فخر حاصل ہے۔ پروفیسر پیٹر سگال کمپیوٹر اور طبیعیات کے ماہر ہیں اور فیکلٹی ریاضی میں ہیں۔ ان سب سے دلچسپ گفتگو رہی۔

سوال: آپ ہمیشہ نئی زمینوں کی کھوج میں رہتے ہیں۔ ساختیات و پس ساختیات پر آپ کے نئے مضامین ہمارے لیے ایک چیلنج کا درجہ رکھتے ہیں۔ بہت سی باتیں ایسی بھی ہیں کہ آسانی سے سمجھ میں نہیں آتیں۔ نئے تصورات کے قائم ہونے میں وقت لگے گا۔ اس کا اچھا بُرا ابھی بعد میں طے ہوگا۔ لیکن یہ ایک مجتہدانہ کوشش ہے۔ ان تحریروں سے اردو میں نئی بحثیں قائم ہو رہی ہیں۔ ہندوستان، پاکستان دونوں جگہ آپ نے ایک نئی لہر پیدا کر دی ہے۔ اچھا، یہ بتایئے ساختیاتی فکر دوسرے ادبی نظریوں سے کس اعتبار سے الگ ہے؟

جواب: ساختیات پس ساختیات ایک مشکل موضوع ہے۔

جس بیابانِ خطرناک سے اپنا ہے گزر
مصحفی قافلے اس راہ سے کم گزرے ہیں

اسے سہل بنا کر مختصراً بیان کرنا اور بھی مشکل ہے۔ سامنے کی دو تین باتیں عرض کیے دیتا ہوں ــــــ ساختیاتی فکر کئی اعتبار سے ایک انقلابی موقف ہے۔ پچھلے تیس برسوں میں اس نے فکر انسانی کے بہت سے شعبوں کو متاثر کیا ہے اس لیے کہ ساختیاتی فکر صرف ادب کا مسئلہ نہیں بلکہ پوری انسانی کارکردگی کا مسئلہ ہے، یعنی ذہنِ انسانی حقیقت کا ادراک کیوں

کرتا ہے۔ چیزوں کی حقیقت کو کس طرح انگیز کرتا ہے اور تمام ذہنی سرگرمی کن بنیادوں پر قائم ہے۔ چونکہ ادب بھی ذہنی سرگرمی بلکہ خاص ذہنی سرگرمی ہے، اس لیے ادب ساختیاتی فکر کا خاص موضوع ہے۔ پہلی بات یہ ہے کہ ساختیات اور پس ساختیات دونوں فلسفۂ نشانیات بالخصوص سوسئیر کی فکر سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس کی بصیرت نے انسان اور اشیا کے رشتے کی نوعیت ہی بدل دی، یعنی یہ کہ لسان اشیا کی فہرستِ تسمیہ سے عبارت نہیں بلکہ ان رشتوں سے عبارت ہے جن کی بدولت اشیا کا تصور ہمارے شعور میں قائم ہوتا ہے، یعنی حقیقت ہرگز وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے بلکہ حقیقت فقط اسی حد تک ہے جس حد تک ہمارا شعورِ لسان حقیقت کو انگیز کرتا ہے، یعنی حقیقت زبان کی رو سے، زبان کے اندر، اور زبان کے توسط سے قائم ہوتی ہے، اور حقیقت کا ہمارا شعور بھی اسی سے ہے۔ اس سے باہر حقیقت جو کچھ بھی ہے ہمارے دائرۂ ادراک کا حصہ نہیں۔

ساختیات کے مباحث کا اطلاق ادب پر کیا جاتا ہے تو ان کے مضمرات بہت گہرے اور بسیط ہیں اور ان کو سہل کر کے مختصراً پیش کرنا گویا ان کا خون کرنا ہے۔ ساخت کا تصور بھی تحرک آشنا یعنی DYNAMIC تصور ہے، سردست میری کوشش یہ ہے کہ لوگ نئی ادبی تھیوری کو اور اس کے مضمرات کو سمجھیں۔ ادھر میں نے جتنا کام کیا ہے ساختیاتی ادبی نظریے پر اور اس کی تحریک آشنا شکلوں پر کیا ہے۔ لوگ فوری نتائج اخذ کرنا چاہتے ہیں یا اچھے بُرے پر رائے قائم کرنا چاہتے ہیں، میرا معروضہ ہے کہ پہلے نظریے کو اور اس کی بنیادوں کو سمجھ لیجیے۔ یہ فوری نتائج کا فلسفہ نہیں ہے بلکہ زبان اور معنی اور ادب کی نوعیت اور ماہیت کی آگہی کا فلسفہ ہے۔ ادبی معاملوں میں اشتہاریت اور تجارتی ذہنیت نے اتنا نقصان پہنچایا ہے کہ لوگ فوری افادے کا مطالبہ کرتے ہیں، یا غلط تاویلیں کرتے ہیں۔ ادھر ایسا بہت کچھ کیا اور لکھا گیا ہے جس کا اصل نظریے سے کوئی تعلق نہیں۔ اسی طرح کی ادھ کچری ایجادِ بندہ گفتگو سے دانشورانہ مسائل کو نقصان پہنچتا ہے۔ کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو بغیر جانے یا سوچے رائے زنی کرتے ہیں اور اپنی لاعلمی اور جہالت پر اکڑتے بھی ہیں۔ اپنے کام کے سلسلے میں مجھے دونوں طرح کے لوگوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ اس وقت میری سعی و جستجو یہ ہے کہ نئی ادبی تھیوری کے مبادیات اردو کی فکری روایت میں قائم ہو جائیں تو پھر نئے مباحث کو صحیح سمت و رفتار ملے گی۔ یوں میں کئی برسوں سے نئی تھیوری کا مطالعہ کر رہا تھا۔

اس پر لکھنا ۱۹۸۷ء-۱۹۸۸ء سے شروع کیا جب کئی ماہ سری نگر میں بند ہو کر بیٹھ گیا۔

اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ ساختیات کوئی حکم نامہ یا فارمولا یا ضابطہ نہیں ہے۔ یہ کوئی لیک نہیں دیتی۔ کوئی ساختیاتی پارٹیاں یا حکومتیں کہیں قائم نہیں ہوئی ہیں۔ ساختیات کے نام پر کوئی مار دھاڑ بھی نہیں ہوئی، کسی کا حقہ پانی بند نہیں ہوا۔ یہ سوچنے کا ایک طریقہ، متن کی قرأت کا ایک انداز یا زیادہ سے زیادہ ذات، زندگی، زبان اور معنی کا فلسفہ ہے جس نے ادب کی نوعیت اور ماہیت کے بارے میں اب تک چلے آ رہے سوچنے کے انداز کو بدل دیا ہے۔ البتہ اس کے سیاسی مضمرات ہیں۔ یہ چوں کہ انحراف، انقطاع اور اجتہاد کا فلسفہ ہے، یہ بائیں بازو کے ساتھ ہو سکتا ہے۔ لیکن روایتی، سکہ بند یا ادعائیت شعار فکر کے ساتھ نہیں۔ ساختیاتی مفکرین میں یہ بات مشترک ہے کہ وہ بورژوا طرزِ فکر، بورژوا کلچر، بورژوا اندازِ نقد غرضیکہ بورژوائیت کی ہر شکل کے شدید طور پر خلاف ہیں، اس لیے بورژوائیت جاگیردارانہ نیز سرمایہ دارانہ فکر کی خاص تشکیل (CONSTRUCT) 'موضوعیت' پر قائم ہے، اور ساختیات نے 'موضوعیت' کو تہس نہس کر دیا ہے۔

مزید یہ کہ معنی کا مرکز چوں کہ تفریقیت پر مبنی رشتوں کا نظام ہے نہ کہ انسان کا ذہن یا ماورائے انسان کوئی چیز، اس لیے معنی بے مرکز ہے اور جب معنی بے مرکز ہے تو موضوعیت قائم ہی نہیں ہو سکتی۔ پس ساختیات کی وہ شاخ جو ردِ تشکیل (Deconstruction)، کہلاتی ہے اور جس کی نظریہ سازی کے لیے ژاک دریدا شہرت رکھتا ہے، باغیانہ فکری روش اسی لیے ہے کہ وہ موضوعیت یا ماورائیت کے منصب کو رد کرتے ہوئے معنی کو اپنے مرکز سے بے دخل کرتی ہے۔ ردِ تشکیل گویا قرأت کا ایسا طریق کار ہے جو سامنے کے یا بورژوازی کے 'مروجہ' یا 'متعینہ' معنی کو رد کرتا ہے اور اُس معنی کو بروئے کار لاتا ہے جو دبا ہوا ہے یا پس پشت ڈال دیا گیا ہے یا جسے جبر اور استحصال کی قوتوں نے اقتدار کے کھیل میں عمداً نظر انداز کر دیا۔ اس باغیانہ نقطۂ نظر کا ادبی تنقید پر بالخصوص اثر پڑا ہے کیوں کہ رومانی نقطۂ نظر جو مصنف کی ذات پر زور دیتا تھا، اسے تو نئی تنقید نے رد کر دیا تھا یہ کہہ کر کہ فن پارہ خود مکتفی ہے۔ ساختیات اور مظہریت کی رو سے قاری یا نقاد متن کو 'موجود' بناتا ہے۔ متن میں معنی بالقوۃ موجود ہے، قاری اس کو اخذ کرتا ہے۔ مزید یہ کہ معنی کا واحد حکم مصنف نہیں ہے، اس لیے فن پارہ نہ خود مختار ہے نہ خود کفیل کیوں کہ قرأت کا عمل خلا میں نہیں بلکہ لسان اور ثقافت

کی رو سے ہوتا ہے۔ یوں دیکھا جائے تو پس ساختیاتی فکر نہ صرف قرأت کے تفاعل اور قاری کی واپسی پر زور دیتی ہے بلکہ ادب کے مسائل کو ثقافت، سماج اور تاریخ کے اندر بھی لے آتی ہے، لیکن تاریخ کا رد تشکیلی تصور کوئی سادہ فکری تصور نہیں۔ یہ باختن سے فوکو تک کئی جہات رکھتا ہے اور نئی تاریخیت اسی سے فائدہ اٹھا رہی ہے لیکن نئی تاریخیت ہیگل کے نظریۂ لازمیت کو رد کرتی ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ سے مصاحبہ میں اور بھی سوالات تھے لیکن ان سے یہاں صرف نظر کیا جاتا ہے۔

اردو میں ساختیات فہمی اور ساختیاتی تنقید پر چند ہی ناقد متوجہ ہوئے ہیں اس کے باوجود اولیت کے کئی دعوے دار نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں، میں نے پروفیسر گوپی چند نارنگ سے ایک الگ موقعے پر بنیادی سوال کیا جس کا جواب انھوں نے تفصیل سے دیا ہے۔ میرا سوال تھا کہ اردو میں ساختیات کے تعارف کا خاصا شور ہے اور کئی لوگ اس کا سہرا اپنے سر باندھتے ہیں۔ آپ سے صحیح صورتِ حال معلوم کرنا چاہتا ہوں۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے جواب دیتے ہوئے کہا کہ پہلا انٹرویو آپ نے مجھ ہی سے کیا تھا، لیکن اس میں آپ کو میری طرف سے کوئی دعویٰ نہیں ملے گا۔ میری مجبوری کہ میں اس طرف کی گفتگو مناسب نہیں سمجھتا۔ میں یہ تو نہیں کہتا کہ ع

سوال سارے غلط تھے جواب کیا دیتے

لیکن یہ گفتگو قبل از وقت ہے۔ کیوں کہ 'کے آمدی و کے پیر شدی' ابھی اردو میں ساختیات کو دن ہی کتنے ہوئے ہیں۔ کوئی دعویٰ کرتا ہے تو کرنے دیجیے۔ کبھی دعویٰ کرتے ہیں تو بھی کرنے دیجیے۔ اور یہ بھی ہے کہ کوئی نیا ڈسکورس اکیلے کسی سے قائم نہیں ہو جایا کرتا۔ ہو سکتا ہے کہ سب سے دیر یاب میں ہوں۔ اس لیے کہ لسانیات کا طالب علم ہوں۔ یہ اور بات کہ زیادہ لوگ نہیں جانتے کہ جدید لسانیات دراصل ''ساختیاتی لسانیات'' ہے۔ یہ چوں کہ واضح بات ہے اس لیے 'ساختیاتی' کا لفظ بالعموم لسانیات کے ساتھ لکھا نہیں جاتا۔ خاکسار کے یہاں لسانیات سے اسلوبیات اور اسلوبیات سے ساختیات اور ساختیات سے نئی ادبی تھیوری تک کے ذہنی سفر کی کڑیاں فطری طور پر ملی ہوئی ہیں۔ یہ سفر میں نے ایک جست میں طے نہیں کیا، اس کی پشت پر میری تیس بتیس برس کی ذہنی ریاضت ہے۔ اس کے باوجود میں

دعویٰ کرتے ہوئے ڈرتا ہوں۔ علم کے واجبات اتنے شدید ہیں کہ جتنا کام ہو جاتا ہے، خیال ہوتا ہے کہ کچھ بھی نہیں ہوا۔ جتنا جانتے ہیں معلوم ہوتا ہے ابھی بہت جاننا باقی ہے۔ دعویٰ کرنے والے بھی دوست ہیں اور میں ان کا قدر دان بھی ہوں۔ لیکن یہ حقیقت بھی اپنی جگہ ہے کہ اگر ۱۹۷۶ء میں اردو میں ساختیات کا ''تعارف'' ہو چکا تھا تو کیا وجہ ہے کہ کوئی نیا ڈسکورس قائم نہیں ہوا؟ کوئی بحث قائم کیوں نہیں ہوئی؟ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ ساختیات کا تعارف کرانے والے فلسفۂ نشانیات کو پوری طرح سمجھتے ہی نہیں تھے یا مبادیات پر ان کی گرفت ہی نہیں تھی۔ چنانچہ قطع نظر اس کے کہ ان کی نیت اچھی تھی، اور انھوں نے اتنی توجہ نظریے کے تعارف پر نہیں کی جتنی توجہ اس کے رد پر کی۔ اور رد کیوں کیا۔ اس کی وجہ بھی اہلِ نظر جانتے ہیں (اس لیے کہ اس وقت عام فضا یہی تھی اور بائیں بازو کے قدامت پسند حلقے جو ''مقتدر'' بھی تھے یعنی بائیں بازو کا اسٹبلشمنٹ نئے فکری نظریے سے خطرہ محسوس کر رہا تھا)۔ ''صریر'' کراچی کے صفحات شاہد ہیں کہ اردو میں ساختیاتی ادبی ڈسکورس ۱۹۸۹ء میں کیسے قائم ہوا، کیوں قائم ہوا، کس کے لیکچرز اور مضامین سے ہوا اور نیا فکری مکالمہ کس کس نے قائم کیا (اور یہ سلسلہ اب متعدد رسائل میں بشمول ''صریر'' اور ''دریافت'' جاری ہے)۔ بنیادی سوال یہ ہے کہ اگر ساختیاتی نظریے کا تعارف، قرار واقعی ۱۹۷۶ء میں ہو چکا تھا تو دوسروں کو ۱۹۸۷ء-۱۹۸۸ء سے ازسرِ نو لکھنے کی ضرورت کیوں پیش آئی؟ یوں تو لسانیات کے ساتھ ساختیات تیس بتیس برسوں سے میرے ذہن و شعور کا حصہ ہے۔ لیکن ۱۹۸۷ء-۱۹۸۸ء میں جب میں نے باقاعدہ نظریے پر لکھنا شروع کیا تو اپنے پہلے مضمون (ماہِ نو، لاہور) کے پہلے پیراگراف میں اعتراف کیا کہ بعض احباب نے اگرچہ ساختیات پر لکھا ہے، لیکن حقیقت یہی ہے کہ ''تھیوری کا تعارف'' ہنوز نہیں ہوا ہے، اس لیے تھیوری پر لکھنے کی ضرورت ہے۔ اس وقت بھی صورت حال یہ ہے کہ میں اگرچہ چار برس سے تھیوری اور اُس کی مختلف جہات (سوسیئری لسانیات، پس ساختیات، مظہریت، تفہیمیت، ردتشکیل، قاری اساس تنقید وغیرہ) پر مسلسل لکھ رہا ہوں اور بارہ چودہ مضامین نکل بھی چکے ہیں۔ (پاکستان میں صریر، اوراق، نقوش، دریافت، اور ہندوستان میں، شعر و حکومت، شب خون، فکر و نظر، کتاب نما، جواز، سوغات وغیرہ)۔ اس کے باوجود میں یہ کہنے کی جرأت نہیں کر سکتا کہ تھیوری کا تعارف جیسا کہ چاہیے، ہو گیا ہے۔ حالاں کہ دوسروں نے بھی لکھا ہے اور خوب

خوب لکھا ہے اور لکھ بھی رہے ہیں (اور میں کسی کے کام کا منکر نہیں ہوں) لیکن اس کے باوجود یہ کہنے کی اجازت چاہتا ہوں کہ اردو میں ساختیاتی ڈسکورس ابھی ساخت و پرداخت کی منزل میں ہے۔ یہ منزل آسان نہیں ہے۔ اس میں وقت لگے گا اور اس کے اثرات بھی دیرپا اور دوررس ہوں گے، کیونکہ نہ تو یہ کوئی فارمولا یا ضابطہ ہے نہ ہدایت نامہ۔ فقط یہ کہ ساختیاتی فکر ادب کے بارے میں آگہی کے نئے دروازے وا کرتی ہے۔ یعنی ادب بطور ادب کیوں کر تشکیل پاتا ہے یا ثقافت کے نظام کی اندر اور لسان کے نظام کے اندر خود ادب کا نظام کیا ہے، یا ادب بطور ادب کے سمجھا کیوں کر جاتا ہے اور قرأت اور ادب فہمی کی نوعیت و ماہیت کیا ہے اور لکھنے والے ذہن سے لے کر پڑھنے اور لطف اندوز ہونے والے ذہن تک ثقافت، روایت اور رشتوں کا نظام کیا ہے اور یہ کس طرح ہمیشہ موجود، ہمیشہ مکمل اور ہمیشہ کارگر رہتا ہے یا سماجی تشکیل کے اندر جمالیاتی اثر اضافی طور پر کیسے خودمختار ہے، اس کا راز کیا ہے وغیرہ وغیرہ۔ ان مباحث کے فلسفیانہ مضمرات اتنے وسیع اور گہرے ہیں اور یہ اس طرح عام سوجھ بوجھ کے مطابق بھی نہیں کہ ادب میں اس کے بل پر کاتا اور لے دوڑی کے مصداق کوئی فوری تحریک شروع ہو جائے۔ میری بدنصیبی یہ ہے کہ میرے اوزار دوسروں سے ذرا الگ ہیں، اس لیے میں نے خود کو فی الحال تھیوری کو سمجھنے کے لیے وقف کر رکھا ہے۔ اس وقت میرا مسئلہ یہی ہے کہ ادبی تھیوری کا جو نیا افق ہویدا ہو چکا ہے (بات فقط مشرق و مغرب کی نہیں، انسانی فکر اور انسانی سوچ کی ہے) چاہیے کہ ان بصیرتوں کو اردو کے قاری تک پہنچایا جائے، یعنی جو فکری ادبی ڈسکورس دوسری زبانوں میں پیدا ہو چکا ہے، اردو اس سے کیوں محروم رہے۔ پہلی منزل سمجھنے سمجھانے یعنی تفہیم کی ہے۔ ردوقبول اور رائے زنی کی منزل اس کے بعد کی ہے۔ ہو سکتا ہے میں غلط ہوں لیکن میرا ایقان ہے کہ علم، علم ہے۔ اس کے واجبات کی پہلی شرط یہی ہے کہ اس کو بغیر کسی ذہنی تعصب کے سمجھنا چاہیے۔ اگر ہماری تفہیم ہی ٹھیک نہیں ہوگی تو نہ ہمارا رد جینوین ہوگا نہ ہمارا قبول۔ نظریے کو بطور نظریے کے اور ادب فہمی کے آداب کو بطور ادب فہمی کے جاننا، سمجھنا اور سمجھانا اور اپنی روایت کے حوالے سے پرکھنا پہلی منزل ہے اور کم از کم میں ابھی اسی منزل میں ہوں۔

یہ بھی عرض کر دوں کہ رومن جیکب سن ہوں یا لیوی سترا س جن سے ساختیات کی ابتدا ہوئی، اولاً ماہر لسانیات تھے اور بعدہٗ کچھ اور۔ ساختیات کی شروعات ہی اسی طرح ہوئی

کہ لسانیاتی ماڈل کو سماجی علوم اور ادبیات کے تجزیے کے لیے نمونہ بنایا گیا۔ چناں چہ ساٹھ یا ستر کی دہائی میں اگر چہ لسانیات کے حوالے سے لکھ رہا تھا تو یہ بلا وجہ نہ تھا۔ اس دور کے میرے مضامین جو "نقوش" "نذرِ ذاکر" اور "ارمغانِ مالک" میں چھپے ہوئے موجود ہیں، ان میں سوسیئر چومسکی اور جیکب سن کی تفصیل بحثیں ہیں۔ یہ سب مضامین ۱۹۷۰ء سے پہلے کے ہیں۔ یعنی جب میں وسکانسن یونی ورسٹی میں تھا۔ یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے کہ میں چوں کہ برسوں سے لسانیات اور ساختیات کا طالب علم رہا ہوں، میری تنقید پر بھی ان علوم کا اثر پڑتا رہا ہے۔ اولین تحریر کا تعین تو ببلوگرافی بننے کی بعد ہی ہوگا۔ لیکن آپ بار بار اولین تحریر کو پوچھتے ہیں تو میں اپنے مضمون

"TRADITION AND INNOVATION IN URDU POETRY :
THE CASE OF FIRAQ AND FAIZ"

کا ذکر کروں گا جسے میں نے ۱۹۶۴ء میں وسکانسن یونی ورسٹی کے ایک کلوکیم کے لیے لکھا تھا۔ یعنی جن تحریروں کا آپ حوالہ دے رہے ہیں ان سے تقریباً ۱۲ برس پہلے یہ مقالہ انگریزی کے تیس چالیس صفحات پر مشتمل تھا۔ اس کا پہلا حصہ جو غزلیہ روایات کے بارے میں تھا، میں نے ڈاکٹر یان ماریک کو چیکوسلواکیہ پراگ بھجوادیا، اور وہاں کے علمی جریدہ NEW OIRENT (VOL. NO. 2 1966) میں شائع ہوا۔ پورا مقالہ مدراس سے شائع ہونے والی کتاب

POETRY AND RENAISSANCE ED BY M.GOVINDAN (MADRAS, 1974)

میں شائع ہوا اور میری حالیہ انگریزی کتاب

URDU LANGUAGE AND LITERATURE:
CRITICAL PERSPECTIVES

میں بھی شامل ہے مع اولین اشاعتوں کے سنہ و سال کے حوالے کے۔ مزید یہ کہ فیض کے معنیاتی نظام پر میرا جو مضمون "افکار" کراچی میں محمد علی صدیقی کے نوٹ کے ساتھ شائع ہوا تھا کہ یہ فیض کے ساختیاتی مطالعے کی اولین کوشش ہے۔ اس کا مرکزی حصہ میرے اسی ۱۹۶۴ء والے انگریزی مضمون سے ماخوذ ہے جو وسکانسن یونی ورسٹی کے کلوکیم میں پیش کیا گیا تھا۔ بیشک تھیوری پر لگاتار لکھنا میں نے ۱۹۸۷ء-۱۹۸۸ء سے شروع کیا، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ۱۹۸۷ء-۱۹۸۸ء سے پہلے ساختیات سے میرا کوئی تعلق نہ تھا۔ میں نے اپنی

کتاب ''سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ'' کے دیباچے میں واضح طور پر لکھا ہے کہ اسلوبیات اور ساختیات دونوں تنقیدی سفر میں میرے ساتھ رہے ہیں۔ کہیں نمایاں، کہیں مضمر۔ فکشن والے مضامین میں سے بیشتر کے بارے میں کہہ سکتا ہوں کہ بغیر ساختیاتی احساس کے لکھے ہی نہیں جا سکتے۔ یہی حال ''سانحۂ کربلا بطو شعری استعارہ'' یا بعض دوسری چیزوں کا ہے جہاں مرکزی خیال ہی ساخت کے تصور پر قائم ہے۔ ہاں میری فکر میں ارتقا ہوتا رہا ہے اور تھیوری کے بارے میں میری آگہی بڑھتی رہی ہے جو ایک جدلیاتی ذہنی عمل ہے۔

(ماہنامہ ''صریر'' کراچی۔ جون ۱۹۹۱ء)

''انیس کے محاسنِ شعری کے بیان میں شبلی نے جو کچھ لکھا تھا، پون صدی گزر جانے کے باوجود اس پر کوئی بنیادی اضافہ آج تک نہیں کیا جا سکتا...''

''دوسرے علوم میں سے کسی کا موضوع براہِ راست ادب یا ادب کا وسیلۂ اظہار یعنی زبان نہیں ہے جبکہ اسلوبیات کا موضوع ہی زبان اور اس کا تخلیقی استعمال ہے۔''

____ گوپی چند نارنگ

آصفہ زمانی

پروفیسر گوپی چند نارنگ سے گفتگو

سوال: ڈاکٹر صاحب آپ کی ہمہ جہت شخصیت ادبی دنیا میں محتاج تعارف نہیں۔ پھر بھی میرے لیے یہ بہت خوش گوار موقع ہے کہ مجھے حسب دلخواہ آپ سے گفتگو کا موقع میسر آیا۔ میرا پہلا سوال آپ کی تاریخ سنہ و جائے پیدائش سے متعلق ہے۔ یہ بھی چاہوں گی کہ آپ اپنے خاندانی پس منظر سے آگاہی دینے کی زحمت فرمائیں۔

جواب: میرا خاندان کئی نسلوں سے بلوچستان میں بسا ہوا تھا۔ والد صاحب بلوچستان سول سروس میں افسر خزانہ تھے۔ میرے ماموں ریاست قلات کے وزیر مالیات تھے۔ پشتینی آراضی ضلع مظفر گڑھ میں تھی جہاں گرمیوں کی چھٹیوں میں بذریعہ تخی سرور اور ڈیرہ غازی خان آنا جانا رہتا تھا۔ ریل سے آتے تو درّہ بولان سے گزرنا پڑتا، پھر سکھر شکار پور، روہڑی سندھ وغیرہ سے۔ دریائے سندھ پر انگریزوں کا بنایا ہوا لائیڈ بیراج بہت مشہور تھا۔ پرانا پل تو اب بھی ہے لیکن نیا پل ایوب برج کے نام سے نہایت خوبصورت بن گیا ہے۔ وہاں سے رحیم یار خاں اور بھاول پور ہوتے ہوئے ملتان آتے اور پھر ملتان سے مظفر گڑھ کوٹ ادولیہ بھکر وغیرہ۔ تیرھویں چودھویں صدی کے صوفیا کے تذکروں اور ملفوظات میں ملتان اور نواح کا بالخصوص ذکر ملتان ہے۔ یہ علاقے تاریخی اعتبار سے صوفیا کے خاص مراکز تھے۔ کوئٹہ سے مظفر گڑھ تک کا سفر دو تین دن میں طے ہوتا تھا اور اس کی ایک خاص کشش تھی۔ میری پیدائش ڈگی ضلع لورالائی میں ۱۱ فروری ۱۹۳۱ء کو ہوئی۔ یہ جگہ بلوچستان افغانستان سرحد کے قریب ہے۔ والد صاحب کا تبادلہ مختلف تحصیلوں میں ہوتا رہتا تھا۔ فورٹ سنڈے من، ہرنائی، موسیٰ خیل میری ابتدائی تعلیم انھیں چھوٹے چھوٹے قصبات کے اسکولوں میں ہوئی۔ بعد میں والد صاحب کا تبادلہ پشین ہو گیا۔ یہ جگہ کوئٹہ، گلستان، بوستان، چمن ریل لنک پر واقع

ہے اور کوئٹہ سے صرف تیس میل دور، مڈل کا امتحان میں نے یہیں دیا۔ ہائی اسکول کا انتظام نہیں تھا۔ اس لیے میٹرک کولیشن کے لیے مظفر گڑھ آ گیا۔ یہاں امین حزیں سیالکوٹی کے بھانجے ریاض انور میرے ہم جماعت تھے۔ اردو مولوی مرید حسین پڑھاتے تھے اسکول کا کتب خانہ بھی اچھا تھا۔ اردو ادب کے کلاسیکی سرمایہ سے روشناس ہونے کی راہ میں پہلا قدم یہیں اٹھایا۔ ریاض انور شعر کہتے تھے۔ ہم دونوں مل کر اسکولوں کے مباحثوں اور ادبی پروگراموں میں حصہ لیتے۔ ان کا تعلق علمی ادبی خانوادے سے تھا۔ اب لاہور ہائی کورٹ میں ایڈوکیٹ ہیں۔ (افسوس کہ ان کا انتقال ہو گیا)۔

سوال: اعلا تعلیم آپ نے کب اور کہاں حاصل کی؟

جواب: میٹرک کرنے کے بعد دلی کالج میں داخلے کا شوق مجھے تقسیم سے کچھ پہلے دہلی لے آیا۔ اجمل خاں روڈ قرول باغ میں دور کے رشتہ دار تھے انھیں کے یہاں آ کر ٹھہرا۔ مالی امداد کی چونکہ کوئی صورت نہ تھی، روزگار کے لیے ملازمت کرنا پڑی۔ ایف اے، بی اے میں نے نہایت صبر آزما حالات میں مکمل کیا۔ اور یوں دلی کالج تک پہنچنے میں مجھے چھے سات برس لگ گئے۔ مولوی عبدالحق پہلے ہی جا چکے تھے۔ ۱۹۵۱ء میں ڈاکٹر عبادت بریلوی بھی پاکستان ہجرت کر گئے تھے۔ ۱۹۵۴ء میں میں نے ایم اے مکمل کیا وزارتِ تعلیم سے وظیفہ حاصل کیا اور ۱۹۵۸ء میں اردو شاعری کے ثقافتی مطالعے پر ڈاکٹریٹ کا کام مکمل کیا۔ اس کے فوراً بعد ہی لسانیات کے کورس میں داخلہ لے لیا۔

سوال: تدریسی میدان میں آپ کی ترقی کے مدارج کیا رہے؟

جواب: سب سے پہلے دہلی یونی ورسٹی کے سینٹ اسٹیفنس کالج میں جز وقتی ملازمت ملی۔ ۱۹۵۸ء میں باقاعدہ دہلی یونی ورسٹی میں لیکچرر رہا۔ ۱۹۶۱ء میں ریڈر کے عہدے پر ترقی دی گئی۔ اسی دوران کامن ویلتھ فیلوشپ بھی مل گیا۔ سوویت روس میں ملازمت کی پیش کش بھی ہوئی اور وسکانسن یونی ورسٹی سے مہمان استاد کے عہدے کی بھی پیش کش ہوئی۔ موخر الذکر کو میں نے قبول کر لیا۔ ۱۹۶۳ء سے ۱۹۷۰ء تک کا زمانہ زیادہ تر وسکانسن اور مِنی سوٹا میں بحیثیت وزٹنگ پروفیسر گزرا۔ وقفے وقفے سے دہلی بھی آتا رہا۔ وسکانسن میں میں نے لسانیات کی تربیت مکمل کی۔ چار کتابیں روانگی سے پہلے شائع ہو چکی تھیں۔ مزید دو یہاں سے شائع کیں۔ وسکانسن میں دو بار مستقل پروفیسر شپ کی پیش کش کی گئی، تنخواہ بھی

بہت اچھی تھی۔ آسایشوں کی بھی کمی نہیں تھی لیکن میں نے ہندوستان میں ہی کام کرنے کو ترجیح دی اور ۱۹۷۰ء میں وسکانسن کو خیرباد کہہ کر دہلی واپس آ گیا۔ یہاں میں نے اپنے اس ارادے کی اطلاع بعض کرم فرماؤں کو کی۔ چنانچہ ۱۹۷۴ء میں جامعہ ملّیہ اسلامیہ میں میرا تقرر بحیثیت پروفیسر اردو کے ہوگیا۔ ۱۹۸۵ء میں دہلی یونی ورسٹی کی طرف سے پروفیسر شپ کی پیش کش ہوئی جسے ۱۹۸۶ء میں میں نے قبول کرلیا۔ اور جولائی ۱۹۸۶ء میں دہلی یونی ورسٹی واپس آ گیا جہاں اس وقت بھی کام کر رہا ہوں۔ باہر کی یونی ورسیٹیاں اور ادارے بلاتے رہتے ہیں۔ سیمناروں، کانفرنسوں میں جاتا رہتا ہوں لیکن باہر کی ملازمت کے لیے خواہ تنخواہ لاکھوں میں ملے میرے دل میں کوئی کشش نہیں ہے۔

سوال: اردو ادب میں آپ کی دلچسپی اور رغبت کی وجہ؟

جواب: اس کا جواب آسان نہیں۔ میری مادری زبان سرائیکی ہے۔ اردو سے میرا معاملہ عشق کا ہے اور عشق میں وجہیں نہیں ہوتیں۔ بس دل کھنچتا ہے۔ ہائی اسکول تک میں سائنس کا طالب علم تھا۔ لسانیات اور فلسفے سے میری دلچسپی کی توجیہہ بھی میرے لیے آسان نہیں ہے آپ کو تعجب ہوگا کہ جس زمانے میں اردو میں میں نے ایم اے، پی ایچ ڈی کیا ہے، کالج اور یونی ورسٹی میں دور دور تک اردو کا طالب علم دکھائی نہیں دیتا تھا، لیکن میں نے خود سے کبھی یہ سوال نہیں پوچھا کہ میں اردو کیوں پڑھتا ہوں۔ اردو میرے لیے کبھی مسئلہ نہیں رہی کہ میں سوچوں کہ میں کدھر جاؤں اور کدھر نہ جاؤں۔ سفرِ عشق میں دوسری راہ تو ہوتی ہی نہیں۔ اس کا تجزیہ میرے لیے آسان نہیں۔

سوال: آپ کی ادبی دلچسپیاں نہایت وسیع ہیں۔ آپ ماہر لسانیات بھی ہیں۔ اردو تحریک میں عملی طور پر شریک بھی ہیں۔ محقق بھی ہیں دانشور اور نقاد بھی۔ آپ نے قدیم مثنویوں کو موضوع بحث بنایا ہے۔ صوتیات و لسانیات کے مسائل پر بھی لکھا ہے۔ کلاسیکی ادب بھی اور غالب و میر سے فیض و فراق تک سب میں آپ کی دلچسپی لیتے ہیں فکشن بھی آپ کا خاص میدان ہے۔ آپ اتنی دلچسپیوں کو بیک وقت کیسے نباہ لے جاتے ہیں۔

جواب: یہ تو مجھے معلوم نہیں کہ اتنی ذمہ داریوں کو نباہ لے جاتا ہوں یا نہیں، لیکن اتنا جانتا ہوں کہ میرے لیے ان سب میں کوئی تضاد نہیں۔ اردو بتِ ہزار شیوہ ہے۔ جب محبوب کا حسن اتنی ادائیں رکھتا ہو تو کسی نہ کسی ادا پر نگہہ کا ٹھہر جانا لازمی ہے۔ کم لوگوں کو معلوم ہے کہ

قطع نظر منصبی ضرورتوں سے میں جو کچھ بھی لکھتا پڑھتا ہوں اپنی نشاط کیشی اور لطف اندوزی کے لیے۔ اگرچہ میں دوسروں کی رائے کا احترام کرتا ہوں لیکن اصلاً جو کچھ کرتا ہوں صحیح یا غلط، مکمل یا ادھورا، یہ سب ایک داخلی تحریک کے تحت ہی ہوتا ہے۔ چونکہ اس میں کسی مقصد براری یا خارجی دباؤ کا ہاتھ نہیں ہوتا، اس لیے بظاہر مختلف کیفیات نظر آتی ہیں۔ دراصل یہ ہے اندر کی آواز اور مجھے طمانیت یوں حاصل ہوتی ہے کہ اگر آپ اپنی زبان سے محبت کریں تو زبان میں یہ طاقت ہے کہ وہ اس محبت کو سوگنا بڑھا کر لوٹا سکتی ہے۔ میرا استحقاق تو کچھ بھی نہیں۔ جو کچھ ہے اردو کی کرشمہ کاری ہے۔

سوال: تنقید منتقد کے ادبی ذوق کا پتا دیتی ہے۔ بلاشبہ آپ کی تنقیدی بصیرت آپ کے اعلا ادبی ذوق کی نشان گر ہے۔ اس سلسلہ میں آپ کی کاوشیں کیا رہی ہیں اور آپ کا نقطۂ نظر کیا ہے تفصیل سے روشنی ڈالنے کی زحمت فرمائیں۔

جواب: میں تقریباً ۳۵ برس سے لکھ رہا ہوں۔ برا بھلا جو بھی ہے سب کے سامنے ہے۔ تین برس پہلے ادبی تنقید اور اسلوبیات بھی شائع ہو چکی ہے۔ میرا نقطۂ نظر واضح ہے۔ ادبی تنقید میں جو مدد اسلوبیات سے مل سکتی ہے اس کا کوئی بدل نہیں۔ میں برابر یہ واضح کرتا رہا ہوں کہ اسلوبیات تنقید کے ہاتھ میں ایک حربہ ہے کل تنقید نہیں۔ یعنی جمالیاتی اثر کن لسانی وسائل سے پیدا ہوتا ہے یا فن کار کی تخلیقی یا اظہاری شناخت کیا ہے، کن عناصر سے اس کی پہچان قائم ہوتی ہے، نہ یہ کہ جمالیاتی اثر کی نوعیت کیا ہے۔ یہ کام جمالیات کا ہے پہلے ہم غلط توقعات قائم کر لیتے ہیں پھر اعتراض وضع کرتے ہیں۔ خدا بھلا کرے ترقی پسند احباب کا وہ تو اعتراض میں کردار کشی کو بھی شامل کر دیتے ہیں جس سے خود ان پر غور و فکر کی راہ بند ہو جاتی ہے۔ ادھر فلسفۂ لسان میں اپنی برسوں کی دلچسپی کی وجہ سے میں ساختیات کا تعارف بطور ادبی تھیوری کے کرانے میں لگا ہوں اور ان نظریاتی شعبوں کا جو پس ساختیات کے نام سے جانے جاتے ہیں، جن میں تفہیمیت اور مظہریت سے لے کر نو مارکسیت اور رد تشکیل تک سب شامل ہے۔ یہ ادبی تھیوری کی ایک بالکل نئی راہ ہے جو کھل رہی ہے۔ ترقی پسندوں یا جدیدیت کے حامی سب کو ان مسائل پر دیر سویر توجہ کرنی پڑے گی تھیوری کے اعتبار سے عالمی سطح پر ہم اب مابعد جدیدیت کے دور میں داخل ہو چکے ہیں، اس کو کوئی ذی ہوش نظر انداز نہیں کر سکتا۔

سوال: کیا آپ اردو میں کسی نئے مکتب فکر کی داغ بیل ڈال رہے ہیں؟

جواب: مجھے ایسا کوئی دعویٰ نہیں۔ میرے یہاں لسانیات سے اسلوبیات اور اسلوبیات سے ساختیات تک ایک فطری ارتقا ہے۔ ایک تسلسل ہے۔ ان سب میں فلسفۃ اللسان مشترک ہے۔ میں ان موضوعات پر زمانہ وسکانسن یعنی ۶۳۔۱۹۶۲ء سے لکھنا شروع کیا۔ ماہ نو لاہور اور صریر کراچی میں جو مضامین ۱۹۸۹ء میں نکلنا شروع ہوئے، ان سے پہلے ۱۹۸۸ء میں میں کشمیر یونی ورسٹی، عثمانیہ یونی ورسٹی اور علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں ساختیات کی تھیوری پر توسیعی خطبات دے چکا تھا۔ مئی ۱۹۸۹ء میں میں نے اس موضوع پر پاکستان میں لیکچروں کا سلسلہ شروع کیا جس کے نتیجے کے طور پر کئی ادبی رسائل اور اہلِ نظر اس طرف متوجہ ہوئے۔ کچھ لوگوں نے پہلے چھٹ پٹ لکھا تھا لیکن تھیوری کہیں بعد میں صاف ہوئی، نیا ڈسکورس قائم ہوا، ہندوستان پاکستان کے ادبی رسائل حصہ لینے لگے۔ ادبی فکر میں کشادگی تبھی آتی ہے اور نئی راہ تبھی کھلتی ہے جب سبھی شریک ہوں اور ردوقبول اور بحث و مباحثہ شروع ہو۔

سوال: لیکن ساختیات آخر ہے کیا اور آپ اس پر اتنا زور کیوں دے رہے ہیں؟

جواب: اس کا مفصل جواب میں ایک اور انٹرویو میں دے چکا ہوں جو عنقریب لکھنؤ کے ایک رسالے میں شائع ہوگا۔ اس لیے مختصراً عرض کرتا ہوں کہ ساختیات یوں تو POST-MODERNISM کے عالمی منظرنامے کا حصہ ہے لیکن یہ سرکشی کا ایک باغیانہ رویّہ ہے جبر و اقتدار کے ان تمام مراکز کے خلاف جو معنی کو اپنا مطیع بناتے ہیں یوں سمجھیے کہ ہمارے یہاں ترقی پسندی ہو یا جدیدیت دونوں نے اپنے اپنے عہدِ عروج میں اپنے اپنے مقتدرے قائم کیے۔ فیضان تو آزادیِ اظہار سے پہنچتا ہے لیکن جب شعریات منجمد ہو جاتی ہے اور ہدایت ناموں کی شکل اختیار کرنے لگتی ہے تو معنیاتی جبر کی فضا قائم ہوتی ہے۔ ساختیاتی فکر اس جبر کی فضا کو توڑتی ہے اور اس نظام پر زور دیتی ہے جس کی رو سے ادب بطور ادب کے قائم ہوتا ہے۔ یا بطور ادب اس کی افہام و تفہیم ہوتی ہے یا اس سے لطف اندوزی ممکن ہوتی ہے، دوسرے لفظوں میں ساختیات محض ہیئت کا مسئلہ نہیں ہے یہ معنی کے نظام کا مسئلہ ہے اور فلسفہ کے اس مرکزی سوال سے جڑا ہوا ہے کہ ذہن انسانی حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے۔ ہر چیز رشتوں کے ایک نظام کے اندر ہے، اس سے باہر کچھ

نہیں، اور شعور حقیقت بھی فقط اسی قدر ہے جس قدر ہم اس کی پہچان کو قائم کر پاتے ہیں۔ یہ بحثیں بہت گہری اور باریک ہیں جن کی تفصیل کا یہ موقع نہیں۔ البتہ اتنا واضح رہے کہ ساختیات کوئی سیاسی نظریہ نہیں۔ یہ کوئی آئیڈیولوجی بھی نہیں البتہ اس کے آئیڈیولوجیکل مضمرات ہیں کیونکہ اس کا رد تشکیل رُخ متعینہ معنی کے جبر کو توڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ساختیائی فکر ہر اس دبستانِ تنقید کو رد کرتی ہے جس کی بنیاد متعینہ معنی پر ہے بشمول اینگلو سیکسن روایت کے اس طرز کے جونئی تنقید، کے وسیع تر نام سے رائج ہوا۔ رولاں بارتھ اس کو بورژوا کہہ کر مسترد کرتا ہے۔ بارتھ کا موقف ہے کہ ادب میں بحث صرف چھپے ہوئے لفظ تک محدود ہو ہی نہیں سکتی کیونکہ فن پارہ نہ تو خود مکتفی ہے نہ خود مختار ساختیات ادب کو ثقافت کی وسیع تر حرکیت کے اندر دیکھتی ہے جہاں تک میرے کام کا تعلق ہے مجھے اپنے بارے میں کوئی خوش گمانی نہیں۔ میری سعی فقط اس قدر ہے کہ اگر ہم رومانیت کو سمجھتے ہیں، مارکسیت کو سمجھتے ہیں، وجودیت اور جدیدیت کو سمجھتے ہیں تو ساختیت کو بھی سمجھنا فرض ہے۔ ادبی فکر کا عالمی منظر نامہ پچھلے برسوں میں نہایت تیزی سے بدلا ہے۔ اس سے باخبر ہونے کے دعوے دار بہت ہیں لیکن روشنی اردو میں کم کم پہنچی ہے۔ میری کوشش بس یہی ہے کہ حسن و قبح کے مسائل تو طے ہوتے رہیں گے پہلے ادبی تھیوری کو ٹھیک سے سمجھنا ضروری ہے نیا فکری DISCOURSE ڈسکورس کیا ہے، اردو والوں کو اس سے بھی روشناس ہونا چاہیے اگرچہ میرا ہرگز یہ مقصد نہیں لیکن بعض اجارہ داریوں کو ٹھیس پہنچتی ہے اور طرح طرح کی باتیں سننے میں آتی ہیں۔ میں صرف ایک راہ کھول رہا ہوں۔ جو فلسفہ ادب میں پہلے سے کھل چکی ہے۔ میری خواہش ہے کہ اردو تنقید اس سے کیوں محروم رہے۔ چار برس پہلے یہ مباحث اس ناچیز نے قائم کرنا شروع کیے اب بقول شخصے چھینا جھپٹی یا شرما شرمی یہ باتیں سب کرنے لگے ہیں اس لیے کہ ساختیات نے ادب کی نوعیت اور ماہیت کے بارے میں جونئی روشنی فراہم کی ہے اس سے بعض مقتدروں پر ضرب پڑتی ہے۔ منظر نامہ تیزی سے بدل رہا ہے اس سے خائف ہونے کی ضرورت نہیں، کیوں کہ جہاں ہم اپنے ملک کے شہری ہیں، وہاں ہم دنیا کے بھی تو شہری ہیں جو ایک ہے۔ اگر یہ کام میں نہیں کروں گا تو کوئی دوسرا کرے گا، روشنی تو پھیلے گی اور احتساب بھی ہوگا، زندہ روایتوں میں ادب کے جدلیاتی عمل پر کوئی بندھ نہیں باندھ سکتا۔ کچھ لوگ مشرق و مغرب کا سوال اٹھاتے ہیں۔ اس کا مدلل جواب الگ سے دوں گا۔ مشرقی

شعریات میں بہت کچھ ساختیات سے ملتا جلتا ہے۔ بعض لوگ ایجادِ بندہ کے زور پر نظریے کی غلط تاویلیں بھی کرنے لگے ہیں اور کہاں کا رشتہ کہاں سے جوڑتے ہیں، لیکن وقت بڑا سفاک ہے سب کو دھو کر رکھ دیتا ہے۔

سوال: اس میں شک نہیں کہ اقبال اور انیس اردو کے دو ایسے شاعر ہیں جن کے احسان سے اردو گراں بار ہے لیکن دونوں کا میدان جُدا گانہ ہے جبکہ آپ کا میدان یہ بھی ہے۔ دو مختلف سمتوں میں بیک وقت آپ کی دقت نظری کی کوئی خاص وجہ؟

جواب: کوئی خاص وجہ نہیں، دونوں اردو کی شعری روایت کا عظیم سرمایہ ہیں جن کی طرف جتنی توجہ کی جائے کم ہے۔ دونوں پر جامعہ ملّیہ اسلامیہ میں میں نے ہند و پاک سیمینار بھی کرائے۔ میری کوشش رہتی ہے کہ تنقید ان گوشوں کی طرف توجہ کرے جو نگاہوں سے اوجھل ہیں یا جہاں کوئی جگہ خالی رہ گئی ہے یا انصاف تو کیا گیا ہے لیکن پورا انصاف نہیں کیا گیا۔ ادبی سفر میں کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ آنے والی نسلیں روایت کو از سر نو کھنگالتی ہیں اور نئی تعیین قدر کرتی ہیں۔ اقبالیات بڑا وسیع میدان ہے اور اس میں کام بھی بہت ہوا ہے۔ لیکن مفکر اقبال پر گفتگو کرنا آسان ہوتا جاتا ہے اور شاعر اقبال جو مقدم ہے چونکہ فکر بھی فن کا حصہ ہے اس سے الگ نہیں اس بارے میں اقبالیات میں بحثیں نسبتاً کم اٹھائی گئی ہیں۔ اقبال کے مفکر ہونے پر اس سے حرف نہیں آتا بلکہ وہ حیثیت بھی شعری تخلیقیت ہی سے راسخ ہوتی ہے سو میں نے خود بھی لکھا اور دوسروں کو بھی دعوت دی۔ یہی معاملہ انیس کا ہے بڑی شاعری فرقہ یا عقیدے سے بھی بڑی ہوتی ہے۔ یہ اس سے آگے جاتی ہے اور انسانیت کی درد مندی کی آواز بن جاتی ہے۔ ایسا نہ ہو تو پھر وہ بڑی شاعری نہیں۔ انیس ہوں یا اقبال، ان کے بعض چاہنے والے اپنی عقیدت کے جوش میں جب انھیں MONOPOLISE کرتے ہیں تو انھیں معلوم نہیں کہ وہ اپنے محبوب شاعر کی شعری اپیل کو محدود کر رہے ہیں۔ یہ ایک طرح کی ادبی خیانت ہے گویا یہ بھی معنی کا ایک مقتدرہ ہے جس کے دوسرے رُخ کو سامنے لانا تنقید کا فرض ہے۔ میری ایک کتاب ''سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ'' کا مرکزی مسئلہ یہی ہے کہ ایک مذہبی استعارہ تاریخیت کے ساتھ کس کس طرح اپنی ساخت بدلتا ہے۔ تغزل کی کیفیت بھی اختیار کرتا ہے، سیاسی قالب میں بھی نمودار ہوتا ہے اور آج کے انسان کے درد و داغ اور احتجاج کی آواز بھی بن جاتا ہے یعنی اپنے مذہبی جواز کے ساتھ ساتھ وسیع

ترانسانی آفاقی معنی میں بھی قائم ہو جاتا ہے۔ گویا شعر و ادب میں وہی معنی جو مذہب اور عقیدے کی رو سے قائم ہوتے ہیں اپنا مذہبی جواز رکھنے کے باوجود اس سے ماورا بھی ہو جاتے ہیں۔ یوں دیکھیں تو نئی معنیت قائم ہوتی ہے۔

سوال: نثر میں افسانہ آپ کی محققانہ اور منتقدانہ نظر کا مرہونِ منت ہے۔ آج کا اردو افسانہ کن مسائل سے دوچار ہے، اور ان کے حل کی کیا صورت ہے؟

جواب: اردو افسانہ اس وقت پھر ایک تبدیلی کی زد میں ہے مسائل تو بہت ہیں صرف ایک آدھ کا ذکر کرنا چاہوں گا۔ ادب میں ہر نیا رجحان اپنے ساتھ مقلدین کو بھی لاتا ہے۔ تقلید کے چکر میں پڑ کر کھرا اور سچا تجربہ بھی سکّہ کا سد بن جاتا ہے۔ علامتی تمثیلی افسانے کا جدید تجربہ نہایت اہم تھا اور اس نے ایک نئے افق کو روشن کیا۔ لیکن جدید تنقید نے اس کی جو شعریات وضع کی، اس میں گھپلا ہوا۔ مثلاً ابہام یا علامتیت کو میکانکی عمل سمجھ لیا گیا اور ایسا ایسا افسانہ لکھا جانے لگا جو صنعتِ اہمال میں سہلِ ممتنع تھا، یعنی بیانیہ سے بیانیہ کو رخصت کردینے کا نظریاتی جواز فراہم کیا گیا جو در اصل جواز تھا نہیں۔ چنانچہ شکست و ریخت زیادہ تر افسانے میں ہی ہوئی ناول میں دور دور تک اس کا پتا نہیں چلتا۔ میں علامتی تمثیلی افسانے کا حامی ہوں، حامی تھا اور حامی رہوں گا لیکن علامتیت کے نام پر مہمل تحریروں کے انبار کو افسانہ نہیں کہہ سکتا۔ پھر جدیدیت نے اس پر بھی اصرار کیا کہ افسانے کی زبان شاعری سے قریب ہونی چاہیے۔ ہم یہ بھول گئے کہ تخلیقی زبان تو ادب کی ہر صنف کی شرط ہے۔ افسانے کی تخصیص کیوں، چنانچہ گمرہی پھیلی اور بعض ناپختہ نوجوان افسانہ نگاروں نے افسانے میں اس حد تک شاعری فرمائی کہ افسانہ افسانویت کا منہ چڑانے لگا۔ اس نئی شعریات کے چکر میں یکسر فراموش کردیا گیا کہ افسانے کی صنفی پہچان کیا ہے۔ آخر کہانی کا بھی تو کوئی فطری تقاضا ہے وہ پورا نہیں ہوگا تو کہانی کہانی نہیں رہے گی۔ صدیوں کی کتھا کہانی کی روایت جو فکشن کی بنیادی روایت ہے وہ تو رد ہونے سے رہی۔ ایک آخری بات یہ کہ نئے افسانے کا انحراف کھوکھلی رومانیت، جذباتی سطحیت کھلی مقصدیت اور نعرے بازی پر مبنی اکہرے بیانیہ کے خلاف تھا نہ کہ حقیقت نگاری کی اس مضبوط اور گہری روایت سے جس کی نمائندگی کفن سے ہوتی ہے یا بیدی اور منٹو کے فن سے، اس کو ہم نے یکسر فراموش کردیا۔ یہ ساری باتیں آپس میں جڑی ہوئی ہیں اور افسانے کی اس شعریات کا حصہ ہیں جس کی تشکیل میں کوتاہیاں

ہوئیں۔ ادبی روایت میں احتساب ضروری ہے میں دس بارہ برس سے اس کے خلاف کہہ بھی رہا ہوں اور لکھ بھی رہا ہوں۔ ادھر آپ دیکھتے ہیں کہ ایک خاموش تبدیلی رونما ہو رہی ہے۔ اور اردو افسانے میں افراط و تفریط کی جو فضا پیدا ہوگئی تھی وہ گرد بہت کچھ چھٹنے لگی ہے۔ یہ تبدیلی ناگزیر تھی، اس کا کریڈٹ مجھے یا کسی فردِ واحد کو نہیں جاتا۔ میں فقط توجہ دلاتا رہا ہوں کہ اس تبدیلی کی ناگزیریت کو سمجھنا افسانہ نگار اور افسانے کے نقاد دونوں کے لیے ضروری ہے۔ بے شک علامتی کہانی بھی لکھی جاتی رہے گی لیکن بیانیہ کی صنفی شرائط کو نباہنا سب کے لیے ضروری ہے، علامتی افسانہ نگار کے لیے بھی اور حقیقت پسند افسانہ نگار کے لیے بھی۔ لیکن اگر کوئی یہ سمجھتا ہے کہ نئے افسانے میں پہلے جیسے بیانیہ کا یا فارمولا حقیقت نگاری کا (جسے سماجی حقیقت نگاری بھی کہا گیا) احیا ہوگا، تو یہ بھی سادہ لوحی ہے اس لیے کہ اکہرا بیانیہ اور سیاہ و سفید والی فارمولا سماجی حقیقت نگاری تو رد ہو چکی۔ تمثیلی علامتی کہانی کے زرخیز تجربے نے اس کا خاتمہ تو ہمیشہ کے لیے کر دیا۔ چنانچہ اب نئی کہانی میں جو بیانیہ آئے گا وہ اکہرا نہیں گہرا بیانیہ ہوگا۔ اور جو نئی حقیقت نگاری آئے گی وہ فارمولا قسم کی سماجی حقیقت نگاری نہیں ہوگی جو سب کو ایک لیک پر چلاتی تھی بلکہ یہ تہہ دار حقیقت نگاری ہوگی جو فنکار کی ذہنی آزادی اور اس کے باطنی تجربے سے پھوٹے گی اس کی مثالوں سے میں اپنے مضامین میں بحث کر چکا ہوں۔

سوال: آپ کو اعزازات اور ایوارڈ بھی تو بہت ملے ہیں، کچھ ان بارے میں بھی بتائیں، یعنی آپ کی ادبی خدمات کا صلہ؟

جواب: اصل صلہ اور ایوارڈ پڑھنے والوں کی محبت ہے جس کا شکریہ ادا نہیں ہوسکتا، ایوارڈ اور اعزازات جو کچھ بھی ہیں وہ اسی راہ سے ہیں، علاوہ اس کے کسی چیز کی اہمیت نہیں۔

نوازش ڈاکٹر صاحب، آپ نے اپنے قیمتی وقت کا کچھ حصہ مجھے عنایت کیا۔

O

مسعود منور

ماحصل

گوپی چند نارنگ سے ایک غیر رسمی مکالمہ

[**خود کلامی**] لفظ سچا ہوتا ہے نہ جھوٹا، وہ تو ایک مخصوص سماجی صورتِ حال میں لکھنے والے کے ذاتی کردار کے حوالے سے سچا یا جھوٹا قرار پاتا ہے، سو ہمارے یہاں ایسے الفاظ لکھے گئے اور لکھے جا رہے ہیں جو سچے ہیں نہ جھوٹے، ان کی صنفی تعیین کا مرحلہ ابھی التوا میں ہے۔ ایسے الفاظ لفظیات بالشل کے زمرے میں آتے ہیں اور مجرد رہتے ہیں۔ تجرید ادب میں عدم شناخت کا حوالہ ہے، جب دو تہذیبی دھارے باہم متصادم ہوں تو شکست و ریخت ہوتی ہے، ٹوٹ پھوٹ ہوتی ہے، یہ ٹوٹ پھوٹ جب معروض سے موضوع پر اترتی ہے تو تجرید جنم لیتی ہے۔ عدم شناخت کی دستاویز۔ جو کچھ لکھا گیا اور جو کچھ لکھا جائے گا لوحِ محفوظ پر مرقوم ہے لیکن لوحِ محفوظ سے عدم ربط کی بنا پر ہم ادھر ادھر بھٹکتے ہوئے لفظوں کو چٹکیوں سے پکڑ کر اپنی شبد مالا میں پرونا چاہتے ہیں اور اسے تخلیق کا نام دیتے ہیں۔ ہم جو حقیر ترین مخلوق مگس کا پر تک بنانے کے اہل نہیں خود کو خالق کہتے ہیں۔

ع خدا بنے تھے یگانہ مگر بنا نہ گیا

میں سوچتا ہوں گیتا بہت کٹھن اور ادق زبان میں لکھی ہوئی کتاب ہے لیکن اس کے قاری عوام ہیں۔ گورو گرنتھ صاحب کو جتنے قاری میسر آئے ہیں، ان پر بھی لکھنے والوں کو رشک آتا ہے۔ قرآن اور انجیل پڑھنے والوں کی تعداد زبان کے فاصلے کے باوجود بڑھتی چلی جاتی ہے۔ آخر کیوں؟ اس لیے کہ ان کی تحریریں، ''وہ کیوں کہتے ہو جو کرتے نہیں ہو؟'' کی لوحِ ریاضت پر تحریر کی گئی ہیں۔

دنیا کا تمام ادب محولہ بالا کتابوں کی روشنی میں لکھا گیا ہے اور اس وقت تک لکھا جاتا رہے گا جب تک کہ ان میں سے کوئی ایک کتاب حکمران مطلق تسلیم نہیں کر لی جاتی۔ سو اس صورتِ حال میں جو ادبی تنقید لکھی جا رہی ہے میں اس سے بیزار ہوں۔ تنقید ادبی صحافت کا شعبہ ہے۔ فن کی نامہ نگاری ہے۔ نطشے نے صحافت کو تے میں اگلے ہوئے مکروہ مواد سے تعبیر کیا ہے اور اس کی رائے صائب ہے۔ مگر نہیں نقاد تو وہ کہن سال دانش مند اور ادبی خانقاہ کا وہ منجم کاہن ہے جو دوش و امروز فردا کی مثلث کے ہر خط اور ہر زاویے کا رازداں ہے۔ وہ لمحۂ موجود کی شہ نشین پر بیٹھ کر مستقبل کے زائچے بناتا اور لفظ و معنی کے قلزموں کی سختیں طے کرنے والے جہازوں کو راستہ دکھاتا ہے۔

[بیان] ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ایک استقامت آشنا نقاد ہیں۔ ادبی دنیا میں ان کا اعتبار قائم ہے۔ فنی و لسانی حقائق و دقائق کا جو منظر نامہ برسوں سے لکھتے آ رہے ہیں وہ لفظ کے ساتھ ان کے رشتے کی شہادت ہے۔ ادب کی باب میں میرے اور ڈاکٹر نارنگ کے نظریات میں ہم آہنگی نہیں جب نظریاتی ہم آہنگی نہ ہو تو خلط مبحث کا اندیشہ بہت ہوتا ہے، مگر پرامن بقائے باہمی کے عالمی اصول کے تحت ہم ایک ہی فضا میں مکالمہ کر سکتے ہیں۔ تخلیقِ فن کے ضمن میں میرا احساس یہ ہے کہ شعر کہا ہی نہیں جا سکتا۔ یہ کوئی عمل نہیں، فن کار شعری صورت حال میں بسر کرتا ہے اور اس واردات باطن کی پرچھائیں کا نام ہے لفظ۔ کیا آپ پیڑ کے اس سائے کو دیکھ کر پیڑ کا نام بتا سکتے ہیں؟ میرا علم بتاتا ہے کہ تخلیق ہمیشہ بین السطور میں نہاں ہوتی ہے اور اس کا بیان ایک اضافی عمل ہے اس اضافی عمل کا تعلق سطح سے ہے پاتال سے نہیں، صدف سے ہے گہر سے نہیں لیکن سطح کی بھی اپنی گہرائی اور پرت ہوتی ہے۔ آج کی صورت حال میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے وہ سطحیت کی ادنی ترین شکل ہے جسے بھانت بھانت کے نام دیئے گئے ہیں۔ نئی نظم نئے فکشن کی طرح اپنے چولے بدلتی رہتی ہے۔ کہانی کا قد گھٹتا اور بڑھتا رہتا ہے اور ہندو پاکستان میں تخلیق شعرا تنا بے قیمت وظیفہ بن کر رہ گئی ہے کہ اپنی کتاب خود چھاپ کر تقسیم کرنی پڑتی ہے۔ اشاعت کے لیے ثقافتی اداروں کی زکوٰۃ پر پلنا پڑتا ہے۔ ایسی صورت حال میں نقاد کی حیثیت خضر راہ کی سی ہوتی ہے۔

ذیل میں اس گفتگو کو نقل کر رہا ہوں جو فروری ۸۴ء کی ایک شام کو ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی اقامت گاہ میں میرے اور ان کے مابین ہوئی۔

[مخاطب] ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے چہرے کے نقوش میں وادیٔ بولان کے پرفضا ماحول کا رنگ جھلکتا ہے۔ تدبر نے سر کے بالوں میں چاندی کے تار پرو دیے ہیں لیکن پیشانی پر لکھی تمکنت انھیں جوان بتاتی ہے۔ شاید مرد اور گھوڑا کبھی بوڑھے نہیں ہوتے کہ بقول عباس اطہر دونوں کے پاؤں پیٹ میں ہوتے ہیں۔

[استفہامیہ] ڈاکٹر صاحب! میں نے آپ کی تحریریں پڑھی ہیں۔ آپ سے بالمشافہ گفتگو بھی کی ہے۔ آپ کی تحریر میں جو بے پناہ دل کشی ہے وہ بہت نمایاں ہے۔ آپ ادب کے اسرار و رموز کو موثر و دل نشین پیرائے میں بیان کرتے ہیں لیکن بعض اوقات آپ کی تحریر مجھے کنفیوز کر دیتی ہے اور میں فیصلہ نہیں کر پاتا کہ آپ ترقی پسند ہیں یا جدیدی۔ قدامت پسند ہیں یا متعصب رجعت پسند۔ یہ لیبل میری سمجھ میں نہیں آتے۔ کیا آپ فرمائیں گے کہ آپ ادب کے کس نظریاتی گروہ میں شمار ہونا پسند کرتے ہیں؟

[دلیل و دانش] ڈاکٹر نارنگ: میں کسی نظریاتی گروہ میں شمار ہونا پسند نہیں کرتا کیوں کہ نظریاتی گروہ بندی کو میں بنیادی طور پر ادیب کی ذہنی آزادی کی توہین سمجھتا ہوں۔ جیسا کہ آپ نے کہا کہ یہ لیبل آپ کی سمجھ میں نہیں آتے۔ حقیقت یہی ہے کہ اردو میں یہ لیبل کسی ادبی صداقت کے اظہار کے لیے کم اور سیاسی گروہ بندیوں کے لیے زیادہ استعمال کیے جاتے ہیں۔ اسی لیے میں ان کا شدید طور پر مخالف ہوں۔ افسوس ہے کہ اردو میں لوگ ادب کو بعد میں اور لیبل کو پہلے دیکھتے ہیں۔ گویا مال کیسا ہے، اس کی پرواہ کم ہے، لیبل اچھا ہونا چاہیے۔ پھر ان لیبلوں میں بعض وقت کے فیشن کے ساتھ چلتے ہیں۔ اگر اپنے حلقے کا آدمی ہو تو اس کے لیے اچھا لیبل استعمال کیا جاتا ہے اور اگر کوئی انحراف یا اجتہاد کی بات کرتا ہے تو جن لوگوں کے مفاد یا ادبی اجارہ داری پر اس سے زد پڑتی ہے وہ ایسے شخص کے لیے برے سے برے لیبل استعمال کرتے ہیں اور سوچتے ہیں کہ چلیے اس کا تو ہم نے قیمہ کر دیا۔ پھر ایک خرابی یہ بھی ہے کہ سیاست میں یونومزم کا استعمال بڑی اہمیت رکھتا ہے گویا اگر ہم کسی مکتب خیال کے حامی ہیں تو تمام اچھے لیبل ہمارے لیے محفوظ ہیں لیکن اگر اکبر نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں، تو رقیبوں کو ضرور اس کی رپٹ لکھوانا چاہیے بلکہ اس کو کیش بھی کرنا چاہیے۔ اس کو رجعت پسند کہہ کر اس کی کردار کشی کی جاسکتی ہے۔ حق بات یہ ہے کہ جس

زمانے میں ہم سانس لے رہے ہیں اس میں کون حساس فن کار، ادیب یا نقاد یہ نہیں جانتا کہ تیسری دنیا کے ملکوں کو کن بھیانک خطرات کا سامنا ہے۔ ایشیا، افریقہ اور لاطینی امریکہ کے ملکوں سے سامراج کے دن لد گئے لیکن کیا سچ مچ سامراج کے بھیانک سائے ہٹ گئے ہیں۔ کیا سامراج اپنے لیے استحصالی ہتھکنڈوں کے ساتھ ہر طرف مہیب رقص کرتا ہوا نظر نہیں آتا ___ کیا ابھرتے ہوئے معاشروں کی نحیف و نزار گردن اب بھی سامراجی اور توسیع پسند بڑی طاقتوں کے ہاتھ میں جکڑی ہوئی نہیں ہے۔ کیا تیسری دنیا کے ملکوں کا ادب ان خطرات کے اندر رہ کر نہیں لکھا جا رہا؟ کیا اس صورتِ حال میں نام نہاد اچھے اور نام نہاد بُرے لیبلوں کی اہمیت ختم نہیں ہو جاتی۔

اس کے ساتھ ساتھ ذرا مذہب اور فکر و فلسفہ کی پروردہ روایتوں اور اقدار کے سلسلوں کو بھی دیکھیے۔ کیا انسان کے ذہنی تجسس اور تفکر نے پرانی اقدار کے سامنے سوالیہ نشان نہیں لگایا۔ کیا بہت سے خوابوں کے طلسم نہیں ٹوٹے۔ ان حالات میں ادیب مذہب کا سہارا لے یا اپنے ضمیر کی زندہ اور تابناک آواز کو پانے کی جستجو کرے۔ میں تو یہ سمجھتا ہوں کہ کوئی مذہب انسان دوستی کی نفی نہیں کرتا یا نفرت کی ترغیب نہیں دیتا۔ اسی طرح مارکسزم بھی اصلاً انسانی دردمندی سے سرشار ہے سماج کے ارتقا پذیر جدلیاتی رشتوں کو سمجھنے کا جو نظام اس کے ذریعے ہاتھ آتا ہے اس کا بھی سب سے بڑا مقصد انسان کی خدمت ہے۔ یہی کیفیت بعض دوسرے فکری سلسلوں میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر نظریے کے ماننے والے اس نظریے کا بت سا بنا لیتے ہیں۔ مذہبی عقائد ہوں یا سیاسی نظریے جب DOGMA بن جاتے ہیں تو اجارہ داری کو راہ دیتے ہیں۔ ان کے ماننے والے جارحانہ عصبیت کی حدوں کو چھونے لگتے ہیں اور صرف خود کو سچا اور دوسروں کو غلط سمجھتے ہیں۔ یہ چیز سچے اور کھرے ادب کے لیے سم قاتل ہے کسی بھی عظیم فن کار کو لیجیے اس کے ہاں ذہنی عصبیت نہیں ملے گی۔ ہم میں سے کون انسان سماج یا ملک و قوم کی ترقی نہیں چاہتا یعنی ترقی پسند نہیں ہے۔ تاہم اگر ترقی پسندی کا مطلب کسی لیک کی پابندی سے ہے تو یقیناً اس سے فکر کی تازہ کارانہ راہیں مسدود ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ میں ادبی لیبلوں کا سخت مخالف ہوں اور ہر پلیٹ فارم سے اپنے اختلاف کے حق کا تحفظ کرتا ہوں۔ میرا ایمان ہے کہ کوئی بھی سچا

فن کار تنگ نظر نہیں ہوتا اور ہو بھی نہیں سکتا۔ وہ سماج کا فرد ہوتے ہوئے بھی اس سماج سے بالاتر یا باہر بھی ہوتا ہے یعنی ادیب کی سب سے کھری حیثیت آؤٹ سائڈر کی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ معاشرے کا حصہ نہیں بلکہ یہ کہ نہ تو وہ کسی دفتر شاہی کا حصہ ہے نہ کسی نظام سلطنت یا ESTABLISHMENT کا، اور نہ کسی نظریے میں محصور ہے۔ وہ کسی سے اچھے نظریے کی کسی بھی تعبیر سے اختلاف کر سکتا ہے کیوں کہ وہ ہر قیمت پر آزادیٔ اظہار کے اپنے حق کا تحفظ کرتا ہے۔ ایسا نہیں کرتا تو کسی نہ کسی منزل پر جا کر اس کی فکر مقید اور منجمد ہو جائے گی۔ اس بات کی طرف بھی اشارہ کر دینے کی ضرورت ہے کہ ہمارے معاشروں میں بہت سے گروہ ایسے بھی پیدا ہو گئے ہیں جو مذہب کا استحصال کرتے ہیں اور مذہب کو انسانی خدمت، ایثار یا اخلاص و محبت کے بجائے منافرت، تعصب اور تنگ نظری کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ معاف کیجیے یہ مذہب کا وہ استعمال ہے جس کے لیے کوئی بھی مذہب خلق نہیں ہوا تھا۔ ظاہر ہے کہ کبھی بھی سچا ادیب ایسے گروہ سے وابستہ ہونا نہیں چاہے گا۔ اب رہی بات قدامت پسندی اور جدیدیت کی، تو ادب تو ادب ہوتا ہے، قدیم یا جدید محض نام ہیں، ادبی پیمانے ہرگز نہیں۔ مجھے اپنی اس کوتاہی کا اعتراف ہے کہ میں ان لوگوں میں سے ہوں جن کے ذہن سے بادۂ پارینہ کی بو ابھی تک نہیں گئی۔ جدیدیت اور نئے تجربوں کے لیے میرا ذہن ضرور کھلا ہوا ہے۔ لیکن ایک وجہ تو وہی ہے جس کی طرف میں نے اوپر اشارہ کیا ہے یعنی فن کار کی ذہنی آزادی اور اختلاف رائے کا حق خواہ وہ انفرادیت پسندی کی شکل میں ہو یا ریڈیکلزم کے باغیانہ اظہار کی شکل میں؛ اور دوسری وجہ یہ ہے کہ جدیدیت نے قدیم ادب کی بہت سی روایتوں پر از سرِ نو اصرار کیا ہے یعنی ادب کے ادبی اور انسانی پیمانوں پر ___ دونوں کی طرف پھر سے توجہ دلائی ہے اور ادبی اقدار کی بحالی کا کام کیا ہے جو معمولی کام نہیں۔

[استفہامیہ] ڈاکٹر صاحب! آپ کی مدلل گفتگو پر مغز بھی ہے اور فکر انگیز بھی، لیکن میں کہتا ہوں کہ ادب قدیم ہے اور دائمی بھی کیوں کہ وہ جس صداقت کا ترجمان ہے وہ مسلسل اور دوام پذیر ہے۔ مگر ادب نیا بھی ہے کیوں کہ جب تخلیقی سطح پر صداقت مطلق کو شناخت کیا جاتا ہے تو وہ شناخت کنندہ کے نجی حوالے سے نئی تازہ اور عصمت مآب بن کر منکشف ہوتی ہے۔ چنانچہ اگر کوئی شخص یہ کہتا ہے کہ ادب نیا ہے یا ادب پرانا ہے تو وہ صداقت کی ترجمانی

نہیں کر رہا ہوتا مگر آپ کے نزدیک جدیدیت کس رویے کی شہادت ہے۔

[دلیل و دانش] بے شک سچا ادب قدیم بھی ہے اور دائمی بھی اور اس میں صداقت کا اظہار ہوتا ہے وہ زندگی کی صداقت ہے۔ ادب کا سونا زندگی کی بھٹی میں تپ کر ہی کندن بنتا ہے۔ البتہ ہر فن کار اس سونے کو اپنے طور پر دریافت کرتا ہے اور اپنے تخلیقی عمل کی آگ سے گزر کر کندن بنتا ہے۔ اب رہا آپ کے سوال کا یہ حصہ کہ جدیدیت کس رویے کی شہادت ہے؟ تو میں کہوں گا کہ اصلاً جدیدیت بغاوت کے شدید رویے کی شہادت ہے۔ لیکن افسوس صد افسوس کہ ہندوستان میں بھی اور پاکستان میں بھی بعض حلقوں میں اس کی بعض بہت غلط تعبیریں کی گئیں۔ مخالفوں نے جن کی ادبی اجارہ داری پر جدیدیت کے نئے رجحان سے ضرب پڑتی تھی، انھوں نے ایک ہی سانس میں اس کو ترقی پسندی کی توسیع بھی کہا اور پھر انسان دشمن اور سماج بیزار تحریک بھی کہا۔ لیکن زیادہ افسوس ناک رویہ جدیدیت کے بعض غلو پسند مبلغین کا تھا یعنی با من ہر چہ کرد آں آشنا کرد، ایک تو جدیدیت کے نام پر لسانی تشکیلات کا زبان دشمن اور ادب دشمن ایسا نظریہ رائج کرنے کی کوشش کی گئی جو خود اپنی رد بھی تھا۔ دوسرے اظہار کے نئے پیرایوں کی تلاش میں بعض یاروں نے بستیاں اتنی دور جا کر بسائیں کہ نیا ادب اہمال پسندی اور نفی ابلاغ کی آخری حدوں کو چھونے لگا۔ جدیدیت کے یہ معنی ہرگز نہیں۔ میں یہ بات بھی بار بار کہہ چکا ہوں کہ اردو میں جدیدیت محض مغرب کی نقالی نہیں۔ انسان کے مقدر کا مسئلہ اور ذات کی نوعیت اور اہمیت اور خوشی اور غم کی حقیقت کا مسئلہ بنیادی طور پر انسانی اور عالمگیر ہے، لیکن کیا وجہ ہے کہ یہ رجحان اردو میں مغرب میں اپنے فروغ کی کئی دہائیوں بعد ابھرا۔ اگر آزادی کے بعد دونوں پڑوسی ملکوں میں سیاسی، سماجی اور فکری حالات اس کے لیے سازگار نہ ہوتے تو یہ رجحان یقیناً دونوں ملکوں کی اردو شاعری اور اردو فکشن میں ایک آتش فشاں دھماکے کے ساتھ رونما نہ ہوتا۔

جدیدیت کے رویے میں کچھ بنیادی چیزیں تو ایسی تھیں جو آزادی کے بعد دونوں ملکوں کے فن کاروں کی روحانی اور تخلیقی ضرورتوں کو پورا کر سکتی تھی۔ وہ ضرورتیں کیا تھیں؟ کیا ان ضرورتوں میں سے ایک بنیادی ضرورت یہ نہیں تھی کہ جس طرح ہم ادب کی محض معنویت پر اصرار کرنے لگے تھے اور اظہار کی ادبی لطافتوں کی حیثیت ثانوی رہ گئی تھی یا

بالکل صفر ہو گئی تھی یا دوسرے لفظوں میں محض موضوع ہی ادب کہلانے لگا تھا، یا پیغام یا ترقی یا فلاح و بہبود کے درس کا نام ہی ادب رہ گیا تھا یا یوں کہیے کہ ادب اور صحافت یا ادب اور تبلیغ (میرے نزدیک مذہبی اور سیاسی تبلیغ ادب کے ضمن میں ایک ہی طرح کا روپ اختیار کر لیتی ہیں) کی درمیانی حدیں دھندلا گئی تھیں، ان حالات میں کیا یہ ایک بنیادی ضرورت نہیں تھی کہ ادب کی ادبی اقدار یا شعر کی شعریت پر اصرار کیا جائے۔ دوسرے یہ کہ ہمارے ادب میں انسانی زندگی کے خارجی مظاہر یعنی معاشرہ یا خاندان یا سیاسی نظام کیا اس قدر حاوی نہیں ہو گیا تھا کہ انسان کا باطنی جغرافیہ بالکل نظر انداز ہونے لگا تھا۔ تسلیم کہ ادب محض باطنی جغرافیے کی نقاب کشائی کا ہی نام نہیں، لیکن ادب صرف خارجی حالات و حوادث کی تصویر کشی کا بھی نام نہیں۔ گویا ہمارا ادب ایک عدم توازن کا شکار تھا۔ جدیدیت کے ذریعے اردو میں ایک شدید باغیانہ رجحان ابھرا اور ادبی قدروں کی آبیاری، خارج و باطن کی آمیزش اور زندگی کے روشن اور تاریک دونوں خطوں کی سیاحت کی طرف قدم بڑھتا گیا۔ لیکن جیسا کہ ہر رجحان میں ہوتا ہے، بڑی تعداد ایسے لوگوں کی ہوتی ہے جو کسی بھی رجحان کو بغیر اپنے داخلی تجربے کے یعنی بغیر ایماندارانہ تخلیقی تجربے کے فیشن یا فارمولے کے طور پر اختیار کرتے ہیں۔ ایسے ہی لوگوں کے باعث جدیدیت کی ایک مسخ شدہ شکل ہمارے سامنے آئی۔ لیکن جدیدیت اب بھی سرکشی، تازہ زمینوں کی تلاش اور نئی فصلوں کی آمد کی بشارت کا رجحان ہے جو ہر زمانے میں سچے فن کاروں کے دل کی دھڑکن بننے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس بات کی صداقت کو یوں واضح کیا جا سکتا ہے کہ جدیدیت کسی سکہ بند تصور کا نام نہیں۔ پچھلے تیس برسوں میں دونوں ملکوں میں جو رنگ سامنے آئے ہیں ان میں آپ کو ایسے لوگ بھی ملیں گے جو شدید طور پر باغی ہیں اور اقدار کے کسی نظام میں یقین نہیں رکھتے، ایسے فن کار بھی جو اپنا فیضان مذہب کی دائمی سچائیوں کے اتھاہ سرچشموں سے حاصل کرتے ہیں، اور ایسے بھی ہیں جو مارکسزم میں یقین رکھتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ ادب کے اظہاری ضابطوں کی بھی پورے فنی خلوص سے پابندی کرنا چاہتے ہیں۔ گویا وہ جدیدیت جس کا میں حامی ہوں، بتِ ہزار شیوہ ہے اور آج کے انسان کے باطنی اور خارجی دونوں تقاضوں کی شہادت اس سے ملتی ہے۔

[استفہامیہ] ڈاکٹر صاحب! آپ کے تصور جدیدیت سے مجھے ایک عجیب مسرت ہوئی

ہے۔ میں اسی ضمن میں ایک اور وضاحت کا خواستگار ہوں لیکن ادبی فرقہ واریت کے حوالے سے نہیں بلکہ خالص ادبی حوالے سے۔ ہم کہتے ہیں کہ زندگی زندگی ہے ادب نہیں۔ اسی طرح ادب ادب ہے زندگی نہیں۔ یوں ہم اپنے تصورات کو نفیس اور ریاضیاتی بناتے رہتے ہیں لیکن اس طرح زندگی کے اسرار و رموز رائیگاں چلے جاتے ہیں اور ادب سچ کا ترجمان نہیں بن پاتا بلکہ وہ کئی سطحی روپ اختیار کر لیتا ہے۔ میرے نزدیک نقاد سچائی کے دفاعی مورچے کا کمانڈر ہے۔ سو ادب اور زندگی کے مابین تفاوت کم کرنے کی ذمہ داری اسی پر عائد ہوتی ہے۔ سو وہ کون سے تنقیدی ضوابط ہیں جو زندگی کے ادب یا ادب کی زندگی کو محفوظ و مامون رکھتے ہیں۔

[دلیل و دانش] یہ بات تو روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ زندگی اور ادب میں گہرا رشتہ ہے لیکن عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ یہ بحث وہاں اٹھائی جاتی ہے جب ہم ادب کی سیاسی معنویت پر اصرار کرنا چاہتے ہیں۔ بے شک ادب سچ کا ترجمان ہے لیکن کس سچ کا؟ اس سچ کا نہ جو ادب بن پایا ہے ورنہ علوم اور فلسفے کے سارے سلسلے سچ ہی کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ادب فن کار کے اس سچ کا ترجمان ہے جسے اس نے اپنے وجود پر جھیلا ہے اور ادبی اظہار کا روپ دیا ہے۔ اگر ادبی اظہار کا روپ نہیں دیا تو وہ سچ خواہ کتنا بڑا کیوں نہ ہو، ادب کا حصہ نہیں بن سکتا۔ اگرچہ مجھے آپ کی اس بات سے اتفاق ہے کہ یہ نقاد سچائی کے دفاعی مورچے کا کمانڈر ہوتا ہے۔ تاہم میں اس میں اتنا اضافہ ضرور کروں گا کہ نقاد محض سچائی کا نہیں بلکہ ادبی یا شعری سچائی کے مورچے کا کمانڈر ہوتا ہے۔ بحیثیت نقد میرے پاس کوئی ایسا پیمانہ نہیں (سوائے الفاظ کے) جس کے ذریعے میں ناپ سکوں کہ شاعر یا فکشن نویس زندگی کے کن اسرار و رموز سے آشنا ہوا۔ قیمتی تجربہ وہی ہے جو بطور ادب کے متشکل ہوا۔ کوئی اعلیٰ سچائی یا کوئی گہرا فکری تجربہ نا پختہ اظہار کے وسیلے سے زندہ نہیں رہ سکتا۔ آپ نے سوال اٹھایا کہ وہ کون سے تنقیدی ضوابط ہیں جو زندگی کے ادب یا ادب کی زندگی کو محفوظ و مامون رکھتے ہیں؟ اس کے جواب میں میں یہ عرض کروں گا کہ نقاد چوں کہ بقول خاکسار کے ''ادبی سچائی'' کے دفاعی مورچے کا کمانڈر ہوتا ہے اس لیے اس کا پہلا ضابطہ اظہاری پیکر کو پرکھنے کا ہے کیوں کہ فکری سانچہ اظہاری پیکر سے الگ ہرگز ہرگز کوئی وجود نہیں رکھتا۔ مشہور ماہر لسانیات سائیر (SAUSSURE) کہتا ہے کہ زبان کے دو رخ ہیں SIGNIFIED

اور SIGNIFIER یعنی وہ جس کو ظاہر کرنا مقصود ہے اور دوسرے وہ جو اظہار کا آلہ یعنی مظہر ہے۔ وہ کہتا ہے کہ زبان میں کوئی ایسا مظہر نہیں جس کے معنی نہ ہوں اور اسی طرح کوئی ایسے معنی آج تک حیات انسانی میں وجود پذیر نہیں ہو سکے جن کے بیان کے لیے مظہر نہ ہو، گویا مظہر اور ظہور پانے والے معانی میں ایک ناقابلِ شکست وحدت ہے۔ سچا ادب اسی وحدت سے یا ACT OF SIGNIFICATION سے وجود میں آتا ہے۔ بحیثیت نقاد میرا بنیادی ضابطہ یہی ہے کہ میں شعر و ادب کے ملفوظی پیکر کو کھنگالوں اور اس کے ذریعے ACT OF SIGNIFICATION کی بازیافت کروں اور اس سے حظ و نشاط اور سچائی میں جہاں تک ہو سکے شریک ہوں۔ اس کے ملفوظی رازوں کو امکانی حد طشت از بام کروں اور ان رازوں کے ذریعے فن کار نے جو قیمتی تجربہ منتقل کرنے کی کوشش کی ہے اس کو پرکھوں یعنی فن کار نے شعور اور احساس کی کن نئی سطحوں کو چھوا ہے، ان کی افہام و تفہیم کروں اور دیکھوں کہ اس سے انسانی بصیرت کے خزانوں میں کیا اضافہ ہوتا ہے۔ میرے نزدیک یہ بہت بڑی ذمہ داری ہے۔ ایک ادیب اور نقاد کی سب سے بڑی انسانی دوستی اور ترقی پسندی یہ ہے کہ وہ شعر و ادب کے اعلیٰ پیمانوں کا پورا پورا دفاع کرے اور یہی انسانیت اور کلچر یعنی بحیثیت مجموع پورے سماج کے مستقبل کا بہترین دفاع ہے۔

[خود کلامی] ڈاکٹر نارنگ نے سائیر کے حوالے سے اسی بات کو دہرایا ہے جسے شری رام کرشن پرم ہنس نے ان الفاظ میں بیان کیا تھا کہ خدا کا نام ہی خدا ہے۔ مگر ابتدا میں انھوں نے سچائی اور شعری و ادبی سچائی کے درمیان حد فاصل کھینچ کر مجھے مخمصے میں ڈال دیا ہے۔ مگر تعجب ہے کہ بلآ خر انھوں نے انسانیت، کلچر اور بحیثیت مجموع پورے سماج کے الفاظ برت کر خود ہی سچائی اور شعری و ادبی سچائی کے فرق کو مٹا دیا ہے کہ جب وہ انسانیت کی بات یا پورے سماج کی بات کرتے ہیں تو ادب کا سورج اس پورے سماجی آنگن پر چمکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس بحث میں سائیر کے حوالے سے کہی ہوئی بات نے ڈاکٹر نارنگ کے لیے میرے احترام کو بہت وسعت دی ہے۔ اعتراف۔

[استفہامیہ] ڈاکٹر صاحب! ہندوستان اور پاکستان کے اردو ادب میں آپ نے کیا فرق محسوس کیا ہے؟ کیا تقسیم کے بعد پروان چڑھنے والی ادیبوں کی نسل نے اپنی علیحدہ شناخت کی عمارت تعمیر کر لی ہے یا نہیں؟ اگر ایسا ہے تو ان عمارات کے خدوخال کیا ہیں؟

[دلیل و دانش] تقسیم کے بعد پروان چڑھنے والی ادیبوں کی نسل نے دونوں ملکوں میں ۴۷ء سے پہلے کی نسل سے تو اپنی علیحدہ شناخت مکمل کر لی ہے لیکن دونوں ملکوں میں نئے ادب کا منظر نامہ بڑی حد تک ایک ہے۔ میرے بعض احباب غیر ادبی تحفظات کا شکار ہو کر اس کا اعلان ضرور کرتے رہتے ہیں کہ دونوں ملکوں کی نئی نسل نے اپنی علیحدہ شناخت کی عمارت تعمیر کر لی ہے، عمارتیں تو علیحدہ علیحدہ ہیں لیکن دونوں کے خدوخال خاصے ملتے جلتے ہیں۔ مثلاً ادب کے نئے باغیانہ رویے کے بارے میں جو کچھ میں نے اوپر بیان کیا ہے یہ منظر نامہ دونوں ملکوں میں ایک سا ہے۔ دوسرے یہ کہ ادب کی ادبی اقدار کی بحالی پر اصرار بھی دونوں جگہ ہوا ہے۔ تیسرے یہ کہ حال و مستقبل کے بجائے وقت کے پورے تسلسل کا احساس دونوں ملکوں کے ادب کے شناخت نامے کا حصہ ہے۔ چوتھے یہ دونوں ملکوں کے نئے ادیبوں نے اس بات کو رد کیا ہے ادب محض شعوری رشتوں کا اظہار ہے، شعور لاشعور اور اجتماعی لاشعور کے رشتوں کی بحثیں دونوں ملکوں میں چلی ہیں۔ پانچویں یہ کہ روحانی تجسس، ذات کا مسئلہ، انسان کی ماہیت و نوعیت، حیات و کائنات کی حقیقت و اصلیت یہ متصوفانہ ویدانتی، بودھی فلسفیانہ سوالات دونوں جگہ اٹھائے گئے ہیں۔ چھٹے یہ کہ نئے داخلی تجربوں اور بدلے ہوئے ذہنی رویوں کی بنا پر زبان کے رسمی اور روایتی سانچوں سے گریز دونوں ملکوں میں ہوا ہے۔ ساتویں یہ کہ اظہاری سانچے ارضیت کی طرف لوٹے ہیں اور دونوں ملکوں میں انھوں نے علاقائی بولیوں کی نرمی، گھلاوٹ اور رس سے استفادہ کیا ہے۔ آٹھویں یہ کہ علامتی تمثیلی اور رمزیہ پیرایۂ بیان بالعموم دونوں ملکوں میں اختیار کیا گیا ہے۔ گویا براہ راست یا بلاواسطہ اندازِ بیان رد ہوا ہے اور بالواسطہ یا استعاراتی، رمزیہ یا ایمائی سانچے اپنائے گئے ہیں۔ نویں یہ کہ غزل کا احیاء دونوں ملکوں میں شد و مد کے ساتھ ہوا ہے۔ فراق کی آواز کی گونج ہندوستان سے زیادہ پاکستان میں سنائی دیتی ہے اور ناصر کاظمی کی گونج پاکستان سے زیادہ ہندوستان میں سنائی دیتی ہے۔ آخر یہ کن رشتوں کی وجہ سے ہے؟ دسویں یہ کہ بعض قدیمی مقامی اصناف یعنی گیت اور دوہے کا بھی احیا ہوا ہے۔ یہ جڑوں کے اعتبار سے ہندوستانی اصناف ہیں لیکن ان کا چلن نئے ادب میں ہندوستان سے زیادہ پاکستان میں ہوا۔ کیوں؟ گیارہویں یہ کہ نئے افسانے نے دونوں ملکوں میں علامتی تجریدی اور تمثیلی رنگ اختیار کیا۔ گویا لغوی معنی کی بجائے مجازی معنی کی طرف جھکاؤ یا نثر میں بھی معنوی تہ داری کی

تلاش کا عمل دونوں ملکوں میں یکساں نظر آتا ہے۔ اب حالیہ مسائل کو لیجیے دونوں تیسری دنیا کے ملک ہیں اور دونوں کا ایک ہزار برس کا ماضی اس طرح جڑا ہوا ہے کہ بہت سی جمالیاتی سطحوں پر (بشمول موسیقی اور مصوری کی سطحوں کے) ادبی اظہار کی سطح پر اس ایک ہزار برس کے مشترک ماضی کی روایت کو یک قلم مسترد کیا ہی نہیں جا سکتا۔ اگر ایسا کرنا ناممکن ہو تو خود اردو زبان کا رد لازم آتا ہے۔ نیز یہ بھی دیکھیے کہ جہاں تک بڑی عالمی طاقتوں کے استحصالی شکنجوں کا سوال ہے دونوں ملک VULNERABLE ہیں اور ان کا شکار ہونے کی بہترین صلاحیت رکھتے ہیں۔ عوام کے طبقوں میں شدید نابرابری، عدلیہ کا عوام کے لیے ناقابل حصول ہونا، جہالت، تعلیم کی کمی، پسماندگی، آبادی میں بھیانک اضافے کی شرح، عورت کے ساتھ سماجی بے انصافیوں کے مضبوط اخلاقی اور عمرانیاتی سلسلے، جاگیرداری کے ذہنی رویے، رشوت خوری، بدانتظامی، دفتر شاہی اور پولیس کی دادا گیری، ان سب کا جبر اور ان کی دہشت دونوں معاشروں میں یکساں ہے۔ البتہ کچھ فوری مقامی مسائل الگ ہو سکتے ہیں اور ان کا اثر موضوعاتی سطح پر دونوں ملکوں کے ادب میں ہوتا ہے۔ ان موضوعاتی رشتوں کے ذریعے دونوں ملکوں کے الگ الگ معاشروں کی شناخت ہو سکتی ہے۔ اگر یہ علیحدگی کسی ایک روایت کی شناخت ہے تو مجھے اس سے انکار نہیں ورنہ شعری، ادبی، ذہنی رویوں کا منظرنامہ کم از کم پچھلے پچیس برس کے ادب کی روشنی میں کم وبیش ایک ہے لیکن جیسے جیسے وقت گزرے گا دونوں ملکوں کے ادبیات میں اپنے اپنے خدوخال زیادہ واضح ہوں گے، اگرچہ یہ خدوخال اپنی اپنی انفرادی پہچان کے باوصف مغربی ادب کے خدوخال یا جاپانی افریقی یا لاطینی ادب کے خدوخال سے کسی حد تک مختلف بھی ہوں گے۔

[اعتراف] اس موضوع پر کہنے کے لیے ڈاکٹر نارنگ کے پاس بہت کچھ ہے اتنا کہ لکھنے والا، سننے والا اور پڑھنے والا بالآخر ہتھیار ڈال دے۔ ان کی گفتگو میں جامعیت، توازن اور تناظر کے ساتھ ساتھ خلوص کا رنگ بیان کی ایک حیرت انگیز دھنک مرتب کرتا ہے۔

[استفہامیہ] آپ کی گفتگو نہایت معلومات افزا اور رواں رہی۔ اب یہ فرمائیے کہ ہمارا آج کا ادب کن سماجی تبدیلیوں کی پیش گوئی کر رہا ہے؟

[دلیل ودانش] معاشرہ اپنے زوال کی انتہا کو پہنچ رہا ہے۔ ادب کا علامتی یا تمثیلی پیرایہ ہرگز اس لیے نہیں اپنایا گیا تھا کہ فن کار محض ہیئتی تبدیلیوں کی نمائش بازی میں لگ جائے،

لیکن اگر ایسا ہوا ہے تو یہ بے تعلقی اور ناوابستگی کسی ایسے ٹائم بم کی خاموشی کے مترادف بھی ہو سکتی ہے جو کسی بھیانک آندھی کا پیش خیمہ ثابت ہو۔ ادب بھی زندگی کی طرح ایک نامیاتی سچائی ہے۔ ہر چیز مسلسل گردش میں ہے۔ بے شک پاکستانی ادب میں طنز و تشنیع کا لہجہ زیادہ نمایاں ہے لیکن آدرش ہندوستان پاکستان میں تو کیا، دنیا میں کہیں نہیں۔ جب آدرش ہی نہیں تو ہیرو کہاں سے آئے گا۔ یہ خلا زمانے کی ایک نئی کروٹ کی بشارت ہی ہوسکتا ہے لیکن ادبی نقاد کا کام سماجی تبدیلیوں کی پیش گوئی کرنا نہیں۔

[رائے] ڈاکٹر نارنگ! اس سوال کا جواب نہیں دینا چاہتے یا...

[استفہامیہ] مجھے لگتا ہے یہ ادب کا نہیں، ادبی صحافت کا زمانہ ہے۔ پاکستان میں ادب اخباری کالموں، ہفتہ وار ادبی ایڈیشنوں اور سستی سیاسی اور بازاری تنقید سے بھرا پڑا ہے۔ یہی حال ہندوستان کا ہے۔ کیا یہ منفعل انسانی صورت حال کا نمونہ ہے؟

[دلیل و دانش] آپ نے صحیح کہا کہ یہ ادب کا نہیں ادبی صحافت کا زمانہ ہے۔ پاکستان میں اخباری کالموں اور ہفتہ وار ادبی ایڈیشنوں نے ادبی صحافت کو فروغ دیا ہے تو ہندوستان میں مدرس نقادوں اور ایسے گٹھ بازوں نے جو زندگی کے معرکوں میں ناکام ہیں، اپنے ادبی پرچے نکال لیے ہیں۔ اردو کے رسالے بالعموم بازاری اور مکتبی تنقید سے بہت خوشحال صورت نظر آتے ہیں لیکن دراصل ادبی تنقید کی صحت مخدوش ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ لیبل لگا کر کاروبار کرتے ہیں جن کا ذکر آپ نے شروع میں کیا۔ جس طرح ان لیبلوں کے خلاف جہاد کی ضرورت ہے اسی طرح صحافتی، بازاری اور مکتبی تنقید کے خلاف بھی جہاد کی ضرورت ہے۔ حق بات یہ ہے کہ سچے ادب کا سودائیوں تو ہر دور میں مندے کا سودا رہا ہے لیکن آج کل تو یہ بہت ہی مندے کا سودا ہے۔ اس عاشقی میں عزتِ سادات تو جاتی ہی جاتی ہے، اب تو بیوی بچوں اور آنے والی اولاد کو بھی نہیں بخشا جاتا۔ الزام تراشی، کردار کشی، ذاتیات، یہ سب گروہ بندی کرنے والے تنقید کے نام پر روا رکھتے ہیں۔ سچے ادیب کو ہر دور میں قربانی اور ایثار سے کام لینا پڑتا ہے۔ اس عہد میں تو قربانی اور ایثار کے معنی اور بھی بھیانک ہو گئے ہیں۔ میرے نزدیک تو سچے یوگی، سچے صوفی اور سچے فن کار کو ایک طرح کے کرب سے گزرنا پڑتا ہے۔ اگر وہ سنگسار ہونے سے گھبراتا ہے یا دشنام طرازی سے بدمزہ

ہوتا ہے تو اس کوچے میں قدم ہی نہیں رکھنا چاہیے۔

[استفہامیہ] اچھا ڈاکٹر صاحب! بہت دلچسپ رہا آپ کا بیان، اب صرف ایک سوال ادبی لاعصبیت قاری کے ذہن کو اثباتِ حیات دیتی ہے لیکن یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہم اپنے ادب کے ذریعے پاکستان و ہندوستان میں ایسی مہذب نسل نہیں پیدا کر سکے جو باہمی مناقشت اور نفرت کو مٹا کر ایک سازگار فضا پیدا کر سکتی۔ کیا یہ ہم لکھنے والوں کی ناکامی نہیں ہے؟

[دلیل و دانش] آپ کے اس سوال پر میں گھنٹوں اظہار خیال کر سکتا ہوں۔ یہ میرے دل کا درد بھی ہے کہ پچیس سال گزر جانے کے بعد بھی ہم ایسی مہذب نسل نہیں پیدا کر سکے جو باہمی نفرت کو مٹا کر ایک سازگار فضا پیدا کر سکے۔ لیکن اس میں بہت سی باتیں ایسی آتی ہیں جو درج گزٹ نہیں ہو سکتیں۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ ادھر یا ادھر کوئی بھی عمارت محض نفرت اور کدورت کی بنیاد پر زیادہ اونچی نہیں اٹھائی جا سکتی۔ افراد کی انا کی طرح حکومتوں کی بھی انا ہوتی ہے، لیکن کیا عوام کی انا بھی کوئی درجہ رکھتی ہے؟ شاید نہیں، عوام کے پاس تو صرف دل ہوتا ہے۔ اور دفتر شاہی اور سیاسی طاقت انا کو جنم دیتی ہے۔ محبت تسلیم و رضا اور سپردگی کی راہ ہے۔ ذہنی کشادگی کی راہ ____ اردو کا صدیوں کا پیغام اسی ذہنی کشادگی اور دردمندی کا پیغام ہے۔ اس کو ہم تحریر تو کرتے ہیں، اس کی تکرار بھی کرتے ہیں لیکن اس کی آواز سیاست کے ایوانوں تک نہیں پہنچتی ____ کیوں؟ شاید اس لیے کہ طاقت فن کار کے پاس نہیں ہوتی سیاست دان کے پاس ہوتی ہے۔ ہر دور، ہر عہد میں ایسا ہوتا رہا ہے۔ لیکن فن کار عوام کا ترجمان ہوتا ہے۔ عوام کے دکھوں عوام کی محبتوں اور عوام کی امنگوں کا۔ شاید اس ضمن میں زیادہ سوچنے، زیادہ احتجاج کرنے اور زیادہ آواز اٹھانے کی ضرورت ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ رشتے اور معاہدے حکومتیں طے کرتی ہیں لیکن حکومتوں کو بھی چاہیے کہ ایسے رشتے قائم ہوں جو خود مختاری اور علاقائی سالمیت کی بنیادوں کے ساتھ ساتھ عوام کی سچی ضرورتوں کے بھی آئینہ دار ہوں۔ صرف ایسے معاہدے ہی پائیدار ہو سکتے ہیں جن میں عوام کے رشتوں کے خون کا رنگ ہو۔ دونوں ملکوں کا ادب اب بھی عوامی محبتوں اور انسانیت کی سچی تھرتھراہٹوں کو پیش کرتا ہے لیکن سننے والے سنیں بھی تو؟

[حاصل] ڈاکٹر نارنگ کی گفتگو میں جو رکھ رکھاؤ ہے وہ ان کی زندگی میں بھی ہے۔ وہ ایک ایسے صاحب قلم و صاحب الکلام ہیں جن سے گھنٹوں مکالمہ ہو سکتا ہے۔ ان سے مل کر احساس ہوتا ہے کہ ع ابھی کچھ لوگ باقی ہیں جہاں میں

اگلی ملاقات تک کے لیے۔

اختر سعیدی

اُردو کی بنیادی شناخت رسم الخط ہے، اس کا تحفّظ لازمی ہے

☆

اردو مابعدجدید فکر قاری کی واپسی، قرأت کے عمل، معنی کی نیرنگی، مشرقی تشخص، تہذیبی بازیافت اور سماجی سروکار پر زور دیتی ہے

☆

برصغیر کے نامور نقاد اور محقق ڈاکٹر گوپی چند نارنگ سے
روزنامہ جنگ کی خصوصی ملاقات

☆

اعلیٰ ادب پیدا ہوگا تو اعلیٰ تنقید بھی لکھی جائے گی

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا شمار برصغیر کے نہایت اہم دانش وروں میں ہوتا ہے۔ان کی شخصیت کے کئی حوالے ہیں اور ہر حوالہ معتبر ہے۔اردو کے ممتاز نقاد، ماہر لسانیات اور محقق کی حیثیت سے وہ اپنی نمایاں شناخت رکھتے ہیں۔انھیں اردو زبان و ادب سے والہانہ لگاؤ ہے، اگر انھیں اردو زبان کا عاشق صادق کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ بھارت میں اردو زبان کو استحکام دلانے کے سلسلے میں ان کی خدمات ناقابلِ فراموش ہیں۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ پچھلے کئی برسوں سے مابعد جدید فکریات کو متعارف کرانے کے سلسلے میں نہایت سنجیدگی کے ساتھ کوشاں ہیں۔ انھوں نے نئی ادبی تھیوری کی نظریاتی بنیادوں سے بحث کر کے مابعد جدید فکریات اور ادبی تنقید کے رشتے کو اجاگر کیا ہے۔ اس سے قبل اسلوبیاتی تنقید پر بھی انھوں نے خصوصی توجہ دی تھی۔ لسان اور فلسفۂ لسان، نارنگ صاحب کی دل چسپی کا اہم ترین موضوع ہیں۔ جدید ادب اور خصوصاً جدید اردو فکشن سے بھی ان کا گہرا تعلق ہے۔ وہ کردار ہی کے نہیں، گفتار کے بھی غازی ہیں۔ بقول مشفق خواجہ ''وہ کہیں اور سُنا کرے کوئی''۔ ایک ماہرِ تعلیم کی حیثیت سے بھی ان کی خدمات کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ پوری اردو دنیا ان کے کام اور نام سے واقف ہے۔ انھوں نے مختلف ممالک کے دورے کیے اور جہاں بھی گئے اردو سے اپنی محبت کا ثبوت فراہم کیا۔ مختلف طریقوں سے ان کی علمی، ادبی اور تعلیمی خدمات کا اعتراف کیا گیا۔ 1987 میں ''الفاظ'' علی گڑھ کا گوپی چند نارنگ نمبر شائع ہوا، جسے نورالحسن نقوی نے مرتب کیا تھا۔ ''گوپی چند نارنگ۔ حیات و خدمات'' کے عنوان سے ڈاکٹر حامد علی خاں نے ایک کتاب لکھی جو 1995 میں دہلی سے شائع ہوئی، اسی سال ''گوپی چند نارنگ اور ادبی نظریہ سازی'' کے عنوان سے ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی کی کتاب منظرِ عام پر آئی۔ ''ڈاکٹر گوپی چند نارنگ: شخصیت اور ادبی خدمات'' کے موضوع پر ''کتاب نما'' کا خصوصی نمبر شائع ہوا۔ 1963 میں حکومتِ اترپردیش کی جانب سے ''غالب پرائز'' عطا کیا گیا۔ 1977ء میں صدرِ پاکستان کی جانب سے اقبال صدی کے موقع پر ''تمغۂ امتیاز'' سے سرفراز ہوئے۔ 1990 میں صدرِ جمہوریۂ ہند کی جانب سے ''پدم شری'' کا قومی اعزاز ملا۔

پچھلے دنوں ''کاروانِ فکر وفن'' شمالی امریکا کی جانب سے نیویارک، واشنگٹن، شکاگو اور ٹورنٹو چار بڑے شہروں میں ''جشن گوپی چند نارنگ'' کا اہتمام کیا گیا تھا، جس میں ہم بھی مدعو تھے۔ ہم نے موقع سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ڈاکٹر صاحب سے انٹرویو کے لیے درخواست کی، جو انھوں نے بلا تردّد قبول کرلی۔ ہم یہاں، ان سے ہونے والی گفتگو سوال و جواب کی صورت میں پیش کر رہے ہیں۔

ملاقات اختر سعیدی

س: سب سے پہلے تو آپ ہمارے قارئین کو اپنے حالاتِ زندگی اور ادبی پس منظر سے آگاہ فرمائیں؟

ج: میں بلوچستان میں پیدا ہوا۔ میرے والد بلوچستان میں ریونیو سروس میں افسرِ خزانہ تھے۔ جب تقسیمِ ہند ہوئی تو اس وقت میری عمر 16، 17 سال ہوگی۔ میں تقسیم سے کچھ پہلے ہی دہلی میں منتقل ہوگیا تھا، جہاں قرول باغ میں رہائش اختیار کی اور دہلی کالج میں داخلہ لے لیا۔ بلوچستان میں تعلیم کا معقول انتظام نہیں تھا۔ میں نے میٹرک کیا تھا گورنمنٹ ہائی اسکول لیّہ، ضلع مظفر گڑھ سے، جہاں میری پہلی پوزیشن آئی تھی۔ پھر والد صاحب نے مجھے اعلیٰ تعلیم کے لیے لائل پور (فیصل آباد) بھیجا، لیکن وہاں داخلے ختم ہو چکے تھے۔ میں وہاں سے سیدھا دہلی چلا گیا اور دتی کالج میں داخلہ لے لیا، جہاں سے میں نے اردو میں ایم۔اے۔ کیا۔ ادبی اور تاریخی حوالے سے بھی اس کالج کو مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے۔ یہ وہ کالج ہے جہاں بابائے اردو مولوی عبدالحق نے بھی تدریسی فرائض انجام دیے تھے۔ 1857ء کی داروگیر کے بعد انگریز سرکار نے مغلوں کو ایک طرح سے سزا دی تھی اور ثقافتی پایۂ تخت دہلی سے لاہور منتقل کر دیا تھا۔ چنانچہ اردو ادب کا سب سے بڑا مرکز پنجاب ٹھہرا۔ مخزن کی تحریک ہو یا جدید شاعری کے سلسلے میں حالی اور آزاد کی تحریک، سب کا مرکز لاہور تھا۔ اردو کی جڑیں، ایک ثقافتی زبان کے طور پر پورے شمال مغربی ہندستان میں پھیل چکی تھیں۔ اس وقت جو خطّہ پاکستان کہلاتا ہے، یعنی پنجاب، سندھ، سرحد اور بلوچستان، اس کی جو عوامی زبانیں ہیں مثلاً پنجابی، سندھی، بلوچی، پشتو، سرائیکی، براہوی، ان کا چلن اپنی جگہ پر، جڑوں کا ہرا رہنا بھی برحق، لیکن تہذیبی اور علمی زبان اردو ہی ہے۔ تقسیم سے ایک صدی پہلے سے ایسا تھا۔ وہ تمام علاقے جہاں میری ابتدائی تعلیم ہوئی، گھر میں بولی جانے والی زبان خواہ کچھ بھی ہو لیکن بول چال، کاروبار، اور عوامی زبان، نیز عدلیہ کی زبان اردو ہی تھی۔ میری مادری زبان اردو نہیں ہے۔ میرے والد پشتو بولتے تھے، ان کا لباس بھی پٹھانوں جیسا تھا۔ اردو سے ایک ثانوی زبان کے طور پر میرا ایسا رابطہ رہا ہے جیسے یہ میری مادری زبان ہے، میری اصل زبان ہے۔ واضح رہے زبانوں سے جو رشتہ ہوتا ہے، وہ منطقی نہیں ہوتا۔

اردو کی طرف میرا دل اس طرح کھنچتا ہے گویا یہ میری گھٹی میں پڑی ہو۔ اردو میں جو حسن ہے، کشش ہے، جو شعری اور جمالیاتی بالیدگی ہے، وہ کسی اور زبان میں نہیں۔ ہندستان کے تمام طبقوں، تمام مذہبوں، تمام ملتوں اور تمام علاقوں کو اردو نے جس طرح ایک لڑی میں پرو دیا ہے، اس کی بھی دوسری مثال ملنی مشکل ہے۔ اردو کا زمانہ امیر خسرو سے لے کر اقبال، فیض اور فراق تک پھیلا ہوا ہے اور مسلسل یہ سفر جاری ہے۔ اس کو سمجھنا، اس کے رشتوں کی معنویت کی گہرائی میں اترنا، اس کے بھیدوں اور رازوں کو پانا اور انھیں قارئین اور سامعین کے ساتھ شیئر کرنا، یہ میری ہمیشہ آرزو رہی ہے۔ اردو میرے لیے محض ایک زبان نہیں ہے، ایک اندازِ نظر اور اسلوب زیست بھی ہے۔ اردو ہماری تہذیب کا وہ ہاتھ ہے، جس سے ہمارا تشخص قائم ہوتا ہے، جس سے ہماری شناخت ہوتی ہے۔ یہ کم وبیش عشق کا رشتہ ہے، تسلیم خودی کا سفر ہے، اثباتِ خودی کا نہیں۔

س: بھارت میں اردو کی موجودہ صورتِ حال کے تعلق سے کچھ ارشاد فرمائیں؟

ج: شمالی ہندستان میں اردو کے تعلق سے کافی مشکلات ہیں۔ خاص طور سے ان صوبوں میں جہاں کی سرکاری زبان ہندی ہے۔ بعض ریاستوں میں اردو کی ابتدائی تعلیم کا انتظام جیسا ہونا چاہیے ویسا نہیں ہے۔ یہ صورتِ حال پاکستان بننے کے بعد پیدا ہوئی، تقسیم سے پہلے ایسا نہیں تھا۔ اس سے قبل اردو ہر جگہ موجود تھی۔ اب شمالی ہند میں انگریزی کے ساتھ ہندی اور سنسکرت بھی پڑھائی جا رہی ہے۔ سہ لسانی فارمولے کا ذکر کیا جاتا ہے، لیکن ایمان داری سے اردو کے لیے اس میں جگہ نہیں نکالی جاتی۔ اردو کے تعلق سے بٹوارے کے فوراً بعد جو تعصب پیدا ہوا تھا، وہ پچھلے پندرہ بیس برسوں میں کچھ کم ہوا ہے۔ اردو، ہندی تخلیقی سطح پر قریب آئی ہیں، لیکن تعلیمی سطح پر جو نقصان ہو چکا ہے، اس کی تلافی ہونا ابھی باقی ہے۔ جنوبی ہند میں خصوصاً کرناٹک، مہاراشٹر، حیدرآباد، آندھرا پردیش، تامل ناڈو کے مدراس اور ویلور ضلع میں اردو کی حالت نسبتاً بہتر ہے۔ اردو پورے ملک میں بول چال کی زبان سے قریب تر ہے۔ اس وقت سب سے بڑا مسئلہ اردو کو اس کے اپنے رسم الخط میں باقی رکھنے کا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوا تو اردو کا نقصان تو ہوگا ہی، ہندستان کی ملی جلی تہذیب کا بھی نقصان ہوگا۔

س: آپ کی نگاہ میں اردو رسم الخط کی کیا اہمیت ہے؟

ج: کوئی بھی زبان پوری طرح سیکھنی ہو تو اس کی روح میں اترنے اور اس کے سرمائے سے

پوری طرح استفادہ کرنے کے لیے رسم الخط کا جاننا ضروری ہے۔ اردو، ہندی کا رشتہ ایسی قربت کا ہے کہ بول چال کی سطح پر دونوں زبانیں قریب ہیں، لیکن ان کے درمیان جو فرق ہے وہ بالخصوص ادبی اور تحریری زبان سے واضح ہوتا ہے۔ ہمارے ملک میں آزادی کے بعد ایک فضا یہ بنی ہے کہ اردو تو وہی ہے جو بولی جارہی ہے، پھر اردو کے الگ حق کی کیا ضرورت ہے۔ اسی وجہ سے اردو فلموں پر بھی ہندی کا لیبل لگایا جارہا ہے۔ دیکھا جائے تو یہ اردو کے ساتھ ناانصافی ہے۔ اگر اردو، ہندی کے بہت قریب ہے تو یہ ہماری طاقت ہے، اس پر خوشی کا اظہار ہونا چاہیے، نہ کہ اس سے اردو کو نقصان پہنچنا چاہیے۔ یہ اچھی بات ہے کہ اردو، ہندی کو قوت بہم پہنچاتی ہے۔ اردو ہندی کی الگ الگ پہچان بھی ہے۔ ہندستان میں ہر زبان کی الگ الگ پہچان ہے تو اردو کی الگ پہچان کا بھی تحفظ ہونا چاہیے۔ اسی لیے میں رسم الخط پر زور دیتا ہوں کہ اردو والوں کو ان کے اپنے رسم الخط میں اردو پڑھنے کی سہولتیں فراہم کی جائیں۔ اگر دوسری زبانوں والے ہمارے ادب کو دیوناگری میں پڑھتے ہیں تو وہ ان کا مسئلہ ہے، جس کا تعلق تہذیبی ضرورتوں سے ہے اور ہمیں اس پر کوئی اعتراض بھی نہیں۔ اگر اردو کے قارئین کا دائرہ وسیع ہورہا ہے تو وہ صرف اس لیے کہ اردو ادب میں اتنی کشش ہے کہ دوسرے اسے پڑھنا چاہتے ہیں۔ اردو کو اس کا فائدہ پہنچنا چاہیے نقصان نہیں۔ بہر حال اردو کی اپنی شناخت کے لیے، اس کے اپنے رسم الخط کا باقی رہنا بہت ضرورت ہے۔ رسم الخط کے بغیر کوئی زبان زندہ نہیں رہ سکتی۔

س: اردو کے سرکاری اداروں کی کارکردگی سے آپ کس حد تک مطمئن ہیں؟

ج: میں بالکل مطمئن نہیں ہوں۔ خاص طور سے صوبائی اکادمیوں میں ٹھوس کام بہت کم ہورہا ہے۔ شرم کی بات ہے کہ سربراہوں کے تقرر زیادہ تر قابلیت کی بنا پر نہیں، سیاسی جوڑ توڑ کی بنا پر کیے جاتے ہیں۔ اکادمیاں اردو کے نام پر پیسہ ضائع کرنے کے ادارے ہیں اور زیادہ تر فضول قسم کے باتصویر رسالے نکالتی ہیں، جن میں حکام اور وزیروں کی تصاویر چھاپی جاتی ہیں۔ ان بے ہودگیوں سے اردو کے فروغ میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ ہندستان میں اردو کے نام پر جتنی اکادمیاں قائم کی گئی ہیں، اتنی اکادمیاں تو شاید ہندی کے نام پر بھی نہیں ہوں گی۔ ان کا مجموعی بجٹ کروڑوں روپے کا ہے۔ ہماری فوری ضرورت ہے کہ اردو کے لیے غیر سرکاری سطح پر شبینہ کلاسیں شروع کی جائیں یا آخر ہفتہ پر بچوں کو زیادہ سے زیادہ اردو

پڑھائی جائے۔ غریب اور باصلاحیت طالب علموں کو وظائف دیے جائیں، انھیں کتابیں فراہم کی جائیں۔ اعلیٰ تعلیم اور مقابلے کے امتحانات کے لیے اردو طلبہ کو دوسرے علوم میں بھی تربیت دی جائے تاکہ ہمارے طلبا سروسز اور بزنس میں دوسری زبان کے طلبا کے ساتھ کندھے سے کندھا ملا کر آگے بڑھ سکیں۔ ریاستی اردو اکادمیاں، جو کرنے کے کام ہیں، وہ نہیں کرتیں اور جو نہ کرنے کے کام ہیں، وہ کرتی ہیں۔ البتہ جہاں کہیں کسی معقول چیئرمین یا سکریٹری کا تقرر ہو جائے تو وہاں تھوڑے دنوں کے لیے کام کا نظام ٹھیک ہو جاتا ہے۔ کچھ دن کے بعد صورتِ حال جوں کی توں ہو جاتی ہے۔ حال ہی میں قومی اردو کونسل نے کمپیوٹر سینٹر چلانے کی مہم شروع کی ہے، جس سے ہزاروں بچے اور بچیاں کمپیوٹر کی تربیت پا کر اردو کو روزی روٹی سے جوڑ رہے ہیں، جس کی ضرورت ہے، ورنہ انگریزی سب کو نگل جائے گی۔ قومی اردو کونسل، اردو، عربی اور فارسی کا کام کرنے والی رضاکار تنظیموں کو بھی لاکھوں روپے کی مالی امداد دیتی ہے اور اردو کتابوں کی حوصلہ افزائی کے لیے بھی مالی تعاون کرتی ہے۔ اردو صحافت کی مدد کے لیے قومی اردو کونسل نے "یو این آئی" سے اردو نیوز سروس شروع کرائی ہے۔ نیز قومی اردو کونسل نے خط و کتابت کورس یا فاصلاتی نظام کے وسیلے سے ہزاروں طلبا کو ہندی اور انگریزی کے ذریعے اردو رسم الخط سکھانے کے پروگرام کا بھی آغاز کیا ہے۔ قومی اردو کونسل کے اشاعتی پروگراموں میں اردو ڈکشنری، تاریخِ ادب اردو اور اردو انسائیکلوپیڈیا جیسے بڑے منصوبے شامل ہیں، جن میں سے کچھ جلدیں شائع ہو چکی ہیں۔ دیگر مطبوعات کی تعداد ایک ہزار سے زیادہ ہے۔ چلڈرن بک ٹرسٹ کے تعاون سے حال ہی میں سو سے زیادہ کتابیں چھاپی گئی ہیں۔ دوسرے اداروں میں ساہتیہ اکادمی، نیشنل بک ٹرسٹ اور پبلی کیشنز ڈویزن میں بھی اردو کے کام کی رفتار حوصلہ افزا ہے۔

س: ہندستان میں اردو صحافت کا معیار کیسا ہے، کیا وہ جدید چیلنجز کا مقابلہ کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے؟

ج: اردو صحافت کے معیار پر، اردو کی گرتی ہوئی تعلیمی حالت کا اثر پڑا ہے۔ بٹوارے سے بھی اردو اخبارات کے قارئین کی تعداد متاثر ہوئی ہے۔ ملک میں زبان کی جو مجموعی صورتِ حال ہے، اردو صحافت اس سے بچ نہیں سکتی۔ اخباروں کی تعداد پہلے چار سو سے زائد تھی، اب صرف 138 ہے۔ ادبی رسالے انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں، لیکن اعداد و شمار چار سو سے

زیادہ تعداد بتاتے ہیں۔ اردو اخبارات کا ڈھانچہ بہت کم زور ہے، سیاسی منظر نامہ اور بھی تکلیف دہ ہے۔ ان حالات میں اردو صحافت کی ذمے داریاں بڑھ جاتی ہیں۔ اردو اخباروں کو اپنی زندگی کے لیے جدّ وجہد کرنی ہے اور معیار کا بھی تحفظ کرنا ہے۔ آج سے پچیس، تیس سال پہلے نہ کمپیوٹر کمپوزنگ تھی اور نہ انٹرنیٹ کے ذریعے خبر رسانی کی ایسی سہولتیں کہ دو چار سیکنڈ کے اندر اندر آپ ساری دنیا سے جُو جاتے ہیں۔ ڈی ٹی پی نے طباعت کے کام کو بے حد آسان کر دیا، لیکن کمپیوٹر انگریزی کے سوا، دوسری زبانوں کو نگل بھی رہا ہے، خطرات بھی بڑھ گئے ہیں، سیاسی قدروں کا بھی زوال ہوا ہے، تہذیبی قدروں پر سوالیہ نشان لگ گیا ہے۔ بٹوارے سے اردو کے قارئین بھی بٹ گئے۔ اقلیت کے مسائل شدید تر ہو گئے ہیں، مذہب کے نام پر تقسیم ہوئی، لیکن مذہب کو بالائے طاق رکھ کر زبان کے نام پر بنگلہ دیش وجود میں آ گیا۔ بالواسطہ طور پر ہی سہی، اردو صحافت ان تمام تاریخی حالات کی زد پر ہے۔ آج ایک مِلے جُلے سماج میں اُردو والوں کی ترجیحات کیا ہونی چاہئیں۔ ملک کے بقیہ سماج کے تئیں ان کا رویّہ اور اکثریت کا رویّہ اقلیت کے تئیں، اردو صحافت کو ان مسائل سے بھی الجھنا پڑتا ہے اور اپنے تہذیبی تشخص کا حق بھی ادا کرنا پڑتا ہے۔ نیز یہ کہ فرقہ واریت، دہشت گردی، قتل وخون اور تشدّد کے اس بھیانک دور میں اردو والے کس طرح سے اپنی صالح اقدار کا بھی تحفظ کریں اور اپنی زبان، اپنی تہذیب اور اپنے ملک وقوم کے تئیں بھی حسّاس رہیں۔ یہ ذمّے داری خاصی پیچیدہ اور دقّت طلب ہے۔ ان حالات میں اردو کے ان اخبارات کی ذمّے داری اور بھی بڑھ جاتی ہے جن کی پشت پر نصف صدی سے زیادہ کی تاریخ ہے اور جن کے قارئین کی تعداد بھی قابلِ لحاظ ہے۔

س: بھارت اور پاکستان میں تخلیق کیے جانے والے ادب کو موجودہ عہد کے تناظر میں آپ کس طرح دیکھتے ہیں؟

ج: یہ صحیح ہے کہ شاعری کے افق پر حسرت موہانی، جگر مرادآبادی، فیض احمد فیض، مجروح سلطانپوری، مخدوم محی الدین، فراق گورکھپوری کے بعد اور فکشن میں منٹو، بیدی، کرشن چندر، عصمت چغتائی، بلونت سنگھ اور ممتاز شیریں کے بعد اتنے اعلیٰ درجے کا ادب تخلیق نہیں ہوا۔ ویسے ضروری نہیں کہ ہر دور میں اعلیٰ ادب لکھا جائے۔ ادب کی دنیا میں نشیب وفراز آتے ہی رہتے ہیں۔ کبھی تخلیق کی آگ بھڑک اٹھتی ہے تو کبھی اس آتش کدے میں چنگاریاں ٹھنڈی

پڑ جاتی ہیں۔ پھر تازہ خیال کا کوئی جھونکا آتا ہے اور آگ جلنے لگتی ہے۔ ضروری نہیں کہ کالی داس کے بعد پھر کالی داس پیدا ہو یا شیکسپیئر کے بعد پھر شیکسپیئر پیدا ہو یا غالب کے بعد غالب۔ سناٹے کی بھی اپنی ضرورت ہے۔ ادھر جدیدیت کے بعض انتہا پسند رویوں نے بھی نقصان پہنچایا ہے۔ حالات بھی زیادہ حوصلہ افزا نہیں ہیں، پھر بھی آپ دیکھیں گے کہ اردو ادب کا حال اتنا برا بھی نہیں۔ کم از کم فکشن میں تو اعلیٰ معیار اب بھی باقی ہے۔ میری مراد قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، سریندر پرکاش، جیلانی بانو، اسد محمد خاں، محمد منشا یاد، سلام بن رزاق، نیر مسعود اور ان جیسے فنکاروں سے ہے۔ فکشن میں اعلیٰ ادب کی مثالوں کی کمی نہیں۔ پاکستان میں شاعری کے حوالے سے احمد ندیم قاسمی، جمیل الدین عالی، منیر نیازی، احمد فراز، ظفر اقبال اور افتخار عارف اہمیت رکھتے ہیں۔ طنز و مزاح میں شفیق الرحمان اور کرنل محمد خاں تو اٹھ گئے، مشتاق احمد یوسفی ہیں۔ تنقید میں ڈاکٹر وزیر آغا اور کچھ دوسرے لوگ ہیں۔ ہمارے یہاں غالبیات، اقبالیات اور ادبی نظریات پر بہت کام ہوا ہے۔ تحقیق و تنقید میں ہندستان کا پلّہ بھاری ہے۔ امتیاز علی خاں عرشی، قاضی عبدالودود، مالک رام، کالی داس گپتا رضا، گیان چند جین، ڈاکٹر نثار احمد فاروقی، رشید حسن خاں، آل احمد سرور، شمس الرحمٰن فاروقی کے کام کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری میں شہریار، بلراج کومل، محمد علوی، گلزار، ندا فاضلی، صلاح الدین پرویز، شین کاف نظام، ستیہ پال آنند اور عنبر بہرائچی کے نام نمایاں ہیں۔ پھر بھی موجودہ عہد میں منٹو یا بیدی جیسی کوئی شخصیت نہیں اور نہ جوش، فیض، فراق اور اختر الایمان جیسا کوئی شاعر۔ علی سردار جعفری اور مجروح سلطان پوری کے اُٹھ جانے سے یہ کمی اور بھی بڑھ گئی ہے۔ خدا کیفی اعظمی کو سلامت رکھے، ان کا دم بہت غنیمت ہے۔ جاوید اختر کی مقبولیت روز افزوں ہے۔

س: موجودہ صورتِ حال اور اردو کے ساتھ ہوتے ہوئے برتاؤ کو دیکھ کر کیا مستقبل میں اعلیٰ ادب کی تخلیق کا کوئی امکان باقی ہے؟

ج: مستقبل کے بارے میں کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا لیکن اردو کی جڑیں بہت گہری ہیں۔ اردو برِصغیر سے باہر بھی پھیل رہی ہے۔ کسی بھی وقت، کوئی کارنامہ ظہور پذیر ہو سکتا ہے۔ آج سے 30 سال قبل کون کہہ سکتا تھا کہ کالی داس گپتا رضا سے غالبیات میں اتنا بڑا کارنامہ سرزد ہوگا، یا حیدر آباد دکن میں بیٹھا ہوا ایک معمولی اردو داں، جس کا ادب میں کوئی دعویٰ نہیں ہے، وہ گیان

سنگھ شاطر جیسا ناول لکھے گا یا لدھیانہ جیسے غیر ادبی علاقے سے ساحر لدھیانوی، انبالہ سے ناصر کاظمی یا ہوشیار پور سے اردو کو منیر نیازی ملے گا۔ ادب ایک جمہوریت ہے، جس کی سرحدیں کھلی ہوئی ہیں۔ تہذیبوں کی طرح ادب بھی ایک نامیاتی عمل ہے۔ کچھ معلوم نہیں کس شاخ پر کون سا پھل لگے یا کس کیاری میں کون سا پھول اٹھے۔

س: ساختیات اور مابعد جدید فکریات دوسرے ادبی نظریوں سے کس اعتبار سے الگ ہے؟

ج: نئی تھیوری ایک مشکل موضوع ہے۔

جس بیابانِ خطرناک سے اپنا ہے گزر
مصحفی قافلے اُس راہ سے کم گزرے ہیں

اسے سہل بنا کر چند لفظوں میں بیان کرنا اور بھی مشکل کام ہے۔ آپ کی فرمائش ہے تو سامنے کی دو تین باتیں عرض کرتا ہوں۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر کئی اعتبار سے ایک انقلابی موقف تھا۔ پچھلے 35 برسوں کے دوران اس نے فکرِ انسانی کے بہت سے شعبوں کو متاثر کیا، اس لیے ساختیات و پس ساختیات صرف ادب کا مسئلہ نہیں بلکہ پوری انسانی کارکردگی کا مسئلہ ہے۔ یعنی ذہنِ انسانی ادراک کیوں کر کرتا ہے، چیزوں کی حقیقت کو کس طرح انگیز کرتا ہے اور تمام ذہنی سرگرمی کن بنیادوں پر قائم ہے۔ چونکہ ادب بھی خاص ذہنی سرگرمی ہے، اس لیے ادب پس ساختیاتی فکر کا خاص موضوع ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ساختیات اور پس ساختیات دونوں فلسفۂ لسان بالخصوص سوسیر کی فکر سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس کی بصیرت نے انسان اور اشیا کے رشتے کی نوعیت ہی بدل دی ہے۔ یعنی یہ کہ کائنات اشیا سے عبارت نہیں، بلکہ ان رشتوں سے عبارت ہے، جن کی بدولت، حقیقت ہمارے شعور میں قائم ہوتی ہے۔ یعنی حقیقت ہرگز وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے، بلکہ حقیقت صرف اسی حد تک ہے، جس حد تک ہمارا شعور حقیقت کو انگیز کرتا ہے۔ یعنی حقیقت زبان کی رُو سے زبان کے اندر اور زبان کے توسط سے قائم ہوتی ہے، اس سے باہر کچھ نہیں۔

پس ساختیات کے مباحث کا اطلاق ادب پر کیا جاتا ہے، تو ان کے مضمرات بھی بہت گہرے اور بسیط ہیں اور ان کو سہل کر کے مختصراً پیش کرنا، گویا ان کا خون کرنا ہے۔ اسی لیے سردست میری کوشش یہی ہے کہ لوگ بدلتی ہوئی ثقافتی صورتِ حال اور اس کے مضمرات کو سمجھیں۔ میں نے مابعد جدید ادبی نظریے اور اس کی تحرک آشنا شکلوں پر کام کیا ہے۔ لوگ

فوری نتائج اخذ کرنا چاہتے ہیں، اچھے برے پر رائے قائم کرنا چاہتے ہیں۔ میری درخواست ہے کہ پہلے نئی ادبی تھیوری اور اس کی بنیادوں کو سمجھیے۔ رائے قائم کرنے کی منزل بعد میں آتی ہے۔ ادبی معاملات میں اشتہاریت اور تجارتی ذہنیت نے اتنا نقصان پہنچایا ہے کہ لوگ فوری نتائج کا مطالبہ کرتے ہیں یا ایجاد بندی سے کام لے کر بقراطیت بگھارتے ہیں اور غلط تاویلیں کرتے ہیں۔ ایسا بہت کچھ کہا اور لکھا گیا ہے، جس کا نئی فکریات سے کوئی تعلق نہیں۔ کچھ لوگ ایسے بھی ہیں، جو بغیر کچھ جانے یا سوچے رائے زنی کرتے ہیں اور اپنی لاعلمی اور تعصب پر اکڑتے بھی ہیں۔ اپنے کام کے سلسلے میں مجھے دونوں طرح کے لوگوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ اس وقت میری سعی و جستجو یہ ہے کہ نئی ادبی تھیوری کے مبادیات اردو کی فکری روایت میں قائم ہو جائیں تو پھر نئے مباحث کو صحیح سمت و رفتار ملے گی۔

مابعد جدیدیت کوئی آئیڈیالوجی نہیں ہے۔ ساختیاتی پارٹیاں یا حکومتیں کہیں قائم نہیں ہوئیں۔ کمیونزم کی طرح ساختیات کے نام پر مار دھاڑ بھی نہیں ہوئی، کسی کا حقہ پانی بھی بند نہیں ہوا۔ یہ سوچنے کا ایک طریقہ، متن کی قرأت کا ایک انداز اور معنی کی طرفیں کھولنے کا نیا فلسفہ ہے، جس نے ادب کی نوعیت و ماہیت کے بارے میں اب تک چلے آرہے سوچنے کے انداز کو بدل دیا ہے، البتہ اس کے اقداری مضمرات ہو سکتے ہیں۔ یہ چونکہ انحراف، انقطاع اور اجتہاد کا فلسفہ ہے۔ یہ بائیں بازو کے ساتھ ہے لیکن یہ سکّہ بند یا ادعائیت شکار فکر کے ساتھ نہیں۔ نئے مفکّرین میں یہ بات مشترک ہے کہ وہ بورژوا طرزِ فکر، بورژوا کلچر، بورژوا اندازِ نقد، غرضیکہ بورژوائیت کی ہر شکل کے شدید خلاف ہیں۔ اس لیے کہ بورژوائیت، جاگیردارانہ نیز سرمایہ دارانہ فکر کی خاص تشکیل پر قائم ہے اور نئی فکر نے موضوعیت کو تہس نہس کر دیا ہے۔ مزید یہ کہ معنی کا مرکز چونکہ رشتوں کا نظام ہے، نہ کہ انسان کا ذہن، ماورائے انسان کوئی چیز نہیں۔ اس لیے معنی بے مرکز ہے اور جب معنی بے مرکز ہے تو موضوعیت قائم ہی نہیں ہو سکتی۔ پس ساختیات کی وہ شاخ جو ردِ تشکیل کہلاتی ہے اور جس کی نظریہ سازی کے لیے ژاک دریدا شہرت رکھتا ہے، باغیانہ فکری روش اسی لیے ہے کہ وہ موضوعیت یا ماورائیت کے ہر موقف کو رد کرتے ہوئے ہر معنی کو اپنے مرکز سے بے دخل کرتی ہے۔ ردِ تشکیل گویا قرأت کا ایسا طریق کار ہے، جو سامنے کے مروّجہ یا متعینہ معنی کو رد کرتا ہے اور اُس معنی کو بروئے کار لاتا ہے جو دبا ہوا ہے یا پس پشت ڈال دیا گیا ہے یا جسے جبر اور

استحصال کی قوتوں نے اقتدار کے کھیل میں عملاً نظر انداز کر دیا ہے۔ اس باغیانہ نقطۂ نظر کا ادبی تنقید پر بالخصوص اثر پڑا ہے، کیونکہ رومانی نقطۂ نظر، جو مصنف کی ذات پر زور دیتا تھا، اسے تو نئی تنقید نے رد کر دیا تھا۔ یہ کہہ کر کہ فن پارہ خود مکتفی ہے۔ ساختیات اور مظہریت کی رو سے قاری یا نقاد، متن کو موجود بناتا ہے، متن میں معنی کا جو خزانہ ہے، قاری اس کو برآمد کرتا ہے۔ سو فن پارہ کلیتاً خود مختار ہے نہ خود کفیل، کیونکہ قرأت کا عمل خلاء میں نہیں ہوتا۔ یوں دیکھا جائے تو پس ساختیاتی فکر نہ صرف قرأت کے عمل اور قاری کی واپسی پر زور دیتی ہے، بلکہ ادب کے مسائل کو سماج اور تاریخ کے اندر بھی لے آتی ہے، تاریخ کا رد تشکیلی تصور نیا فکری تصور ہے۔

س: آپ کی نگاہ میں اردو تنقید کا معیار کیسا ہے؟

ج: اردو تنقید کا معیار بے شک بڑھا ہے۔ اگر چہ معاصر ادیبوں کو شکایت رہتی ہے کہ تنقید ان پر توجہ نہیں کرتی۔ اعلیٰ ادب پیدا ہوگا تو اعلیٰ تنقید بھی لکھی جائے گی۔ تنقید میں ہم پاکستان سے بہت آگے ہیں۔ ادھر فلسفۂ ادب، یعنی ادبی تھیوری اور شعریات پر جیسی توجہ ہندوستان میں ہوئی ہے اس سے پہلے کے 50 برسوں میں نہیں ہوئی تھی۔ اردو تنقید ہندوستان میں بھی دوسری زبانوں سے آگے ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم اپنی روایت کے بھی پاس دار ہیں اور نئے خیالات کو بھی کھلے ذہن سے قبول کرتے ہیں۔ اردو تنقید، سنسکرت کی روایت سے بھی بے بہرہ نہیں اور عربی فارسی روایت کی بھی امین ہے۔ نیز یہ بھی کہ مغرب کے نئے سے نئے خیالات کے لیے بھی اردو میں دروازے، کھڑکیاں کھلی ہوئی ہیں۔ شرط یہ ہے کہ ہم انھیں اپنی کسوٹی پر پرکھیں اور اپنی ضرورتوں کے مطابق اپنا معیار خود وضع کریں۔ یہ کام شمالی ہندوستان میں زیادہ ہو رہا ہے، جنوبی ہندوستان میں علمی کام پر مزید توجہ کی ضرورت ہے۔ اردو کے شعبے یونیورسٹیوں میں ہر جگہ ہیں، اعلیٰ تعلیمی ادارے بھی ہیں، اردو اکادمیاں بھی ہیں۔ ان کے لیے ضروری ہے کہ بڑھ چڑھ کر اکیڈمک اور اعلیٰ نوعیت کا کام کریں۔ اردو کے فروغ کے لیے علمی کام ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتا ہے، اس پر توجہ ہونی چاہیے۔ تخلیق کی اپنی اہمیت ہے اور علمی کام کی اپنی۔

س: بعض نقادوں کا تخلیقی ادب کے حوالے سے بھی اہم مقام ہے، لیکن بعض نہایت اہم تخلیق کار بھی اپنا اصل منصب چھوڑ کر تنقید کی طرف متوجہ ہو گئے۔ اس کی بنیادی وجہ کیا ہے؟

ج: اس کے اسباب تو بہت واضح ہیں۔ ادیبوں کو اندر کی جست اور اضطراب اظہارِ خیال پر مجبور کرتا ہے۔ فرض کیجیے ایک شاعر یا افسانہ نگار ہے، اس کو زیادہ اہمیت نہیں ملتی تو وہ کسی اور میدان کا انتخاب کر لیتا ہے۔ بعض لکھنے والے ایسے ہوتے ہیں جن کے اظہار کی دنیا وسیع ہوتی ہے۔ وہ کسی بھی صنف پر، کسی بھی سطح پر کھڑے ہو کر اپنے تخلیقی رویّوں کا اظہار کریں، ان کا کمال سامنے آجاتا ہے، جیسے غالب شاعری میں بھی معجز نما ہیں اور نثر نگار کی حیثیت سے بھی بے مثل ہیں۔ جب ان کو یہ تحریک ہوئی کہ میرا مقابلہ تو نظیری، ظہوری، عرفی، فیضی اور بیدل سے ہے تو انھوں نے فارسی میں شاعری کی۔ پر ایک منزل پر جب انھیں احساس ہوا کہ 'ہو گئے مضمحل قویٰ غالب' تو فارسی سے دل ہٹا کر اردو خطوط نگاری کا آغاز کیا۔ اردو نثر لکھی تو اس کو درجۂ کمال تک پہنچا دیا، فارسی میں بھی بڑا نام پیدا کیا۔ یہ غیر معمولی جینیس والی بات ہے۔ واضح رہے کہ اب تنقید کی دنیا اتنی بڑی دنیا ہے کہ جب تک یکسوئی سے تنقید میں اپنی پوری صلاحیتوں کو صرف نہ کریں، بات نہیں بنتی۔ تنقید محض کسی کتاب پر تبصرہ کرنا، کسی کا قصیدہ پڑھنا یا کسی کی جڑ کھودنا نہیں۔ تنقید صحیح معنوں میں ادب کی تحسین شناسی ہے۔ افہام و تفہیم کی کوشش ہے۔ تنقید نام ہے ادب کی قدر شناسی کا اور نکتہ سنجی کا۔ نکتہ آفرینی کے مدارج تو بہت زیادہ ہیں، لیکن آج تنقید کی وادی میں کوئی ایک قدم بھی نہیں چل سکتا، جب تک کہ فلسفۂ ادب سے، ادبی تھیوری سے اور ادبی نظریوں سے پوری طرح آگاہ نہ ہو۔ تنقید کے میدان میں کام کرنے والے کو سنجیدگی اور یکسوئی کی ضرورت ہوتی ہے، اگر تنقید میں کسی کو اعتبار حاصل ہو گیا تو یہ ضروری نہیں کہ وہ اعتبار اُسے افسانہ نگاری یا شاعری میں بھی حاصل ہو جائے۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ شعر کو افضیلت حاصل ہے، لیکن بغیر کسی تخلیقی احساس کے، آگہی کے، شعر کی تفہیم بھی تو نہیں ہو سکتی۔ ہمارے بزرگ کہتے چلے آئے ہیں کہ شعر گفتن سے شعر فہمیدن کا درجہ اونچا ہے۔ غالب اپنے احباب میں مولوی فضلِ حق خیر آبادی، شیفتہ اور آزردہ کو بہت زیادہ اہمیت دیتے تھے، اس لیے کہ شعر کہنا الگ بات ہے، لیکن جب تک شعر سمجھنے والا نہ ہو، قدر کرنے والا نہ ہو، اس وقت تک متن گونگا، بہرہ ہے۔ تنقید نگاری یا علمی کام کرنا اردو کی ادبی روایت میں دوسرے درجے کا کام نہیں ہے۔ ویسے بھی ادبی دنیا میں کوئی کام دوسرے درجے کا سمجھ کر نہیں کرنا چاہیے۔ میں تعلیم کے حوالے سے بہت خوش نصیب رہا ہوں۔ میں نے شروع میں افسانہ بھی لکھا تھا اور کچھ دن شاعری بھی کی، لیکن یہ

سب شوقیہ تھا۔ تنقید سے مجھے گہری دلچسپی تھی، اس لیے وہ میرے مزاج کا حصہ بن گئی۔ ویسے ادب میں آسودگی گناہ ہے۔ ادب میں کوئی منزل آخری منزل نہیں ہوتی۔ ادب میں تنقید کا پلڑا ہمیشہ بھاری رہا ہے۔

س: کیا آپ تنقید کو تخلیق کا درجہ دیتے ہیں؟

ج: نہ میں تنقید کو تخلیق تصور کرتا ہوں اور نہ تخلیق کو تنقید سمجھتا ہوں، اس طرح سے سوچنا اور دیکھنا بھی نہیں چاہیے۔ تنقید کی اپنی ایک دنیا ہے اور تخلیق کی اپنی دنیا ہے، دونوں ادب ہی کا حصہ ہیں۔ تنقید کو تخلیق کا درجہ دینا اُسے اپنے منصب سے گرانا ہے۔ تنقید تنقید اسی لیے ہے کہ وہ تخلیق نہیں۔ تخلیق جذبہ واحساس، وجدان اور تخیل کا عمل ہے، تنقید تعقل کا۔

س: کہا جاتا ہے کہ جدیدیت، ترقی پسند اندازِ فکر کی توسیع ہے۔ آپ کا اس سلسلے میں کیا خیال ہے؟

ج: بیشک جدیدیت بھی روشن خیالی کا ایک حصہ تھی، لیکن افسوس کہ جدیدیت کی نظریاتی تشکیل جس طرح اردو میں کی گئی، ایسا لگتا ہے کہ ترقی پسند اندازِ فکر کی ضد میں کی گئی، اس لیے ترقی پسندوں کی ضد میں اردو جدیدیت سے روشن خیالی کے لبرل عناصر کو چُن چُن کر باہر نکالا گیا، جو بہت غلط کام تھا۔ دنیا میں جدیدیت کے نام سے جو ادب لکھا گیا، یا جس کی ترویج ہوئی وہ نئی سائنس، نئے علوم اور مارکسزم کے اثرات سے جو انسانیت کی نئی لہر اٹھی تھی اور جو توقعات پیدا ہوئی تھیں، جدیدیت ان سب کا حصہ تھی۔ 1960 کے بعد ہندوستان اور پاکستان میں جدیدیت کے نام پر جو تحریک ابھری، وہ ترقی پسندی کے ردِعمل میں ابھری تھی۔ افسوس کہ اس وقت ترقی پسندوں نے اپنا محاسبہ نہیں کیا اور انھوں نے اپنی نظریاتی جہات کی تشکیل نہیں کی، ورنہ ممکن تھا کہ یہ بتایا جاتا کہ پاکستان میں بھی اور ہندوستان میں بھی روشن خیالی کی شدید ضرورت ہے۔ 55، 56ء تک ترقی پسند تحریک ایک خاص طرح کی نعرے بازی اور اشتہاریت میں گھر کر بے اثر ہو چکی تھی، اس وقت یہ تحریک ماسکو کے زیرِ اثر تھی، اور ان کا کہنا تھا کہ ادب کا کام صرف سرخ انقلاب لانا ہے، یعنی ادب کی جو داخلی اور جمالیاتی آزادی ہوتی ہے، اس کو وقتی ہنگامے اور خارجی سیاست کے تابع کر دیا گیا۔ اس صورتِ حال میں اس کا ردِعمل ضروری تھا، چنانچہ جدیدیت ردِعمل کے طور پر سامنے آئی۔ اس میں سے سماجیاتی فکر، معاشرے کا دکھ درد، اور عوام کے مسائل کی تڑپ کو بالکل نکال دیا گیا اور خالی ہیئت پرستی اور

میکانکی لوازمات شعری کو جدیدیت سمجھ لیا گیا۔ مثال کے طور پر رعایت لفظی، ابہام، عروض، بلاغت اور بیان کے مسائل کو لے کر یہ بتایا گیا کہ یہ ادبی قدریں ہیں۔ یہ کسی نے نہ سوچا کہ شعری لوازم اور وسائل تو ہیئتی قدریں ہیں۔ ان کو ادبی قدر نہیں سمجھنا چاہیے تھا۔ ادبی قدر تو زندگی کی تازگی اور زندگی کی حرارت سے بنتی ہے۔ ادب اور زندگی کے رشتے کو کاٹنے کے پروسس میں جدیدیت نے اپنے ہی ہتھیاروں سے خودکشی کرلی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ 1975 تک آتے آتے دونوں ملکوں میں جدیدیت سپاٹ اور بے اثر ہوگئی۔

س: کہا جاتا ہے کہ ترقی پسند ادب میں سیاسی حوالوں سے جو صحافتی انداز در آیا تھا، جدیدیت اس کے ردِ عمل میں وجود میں آئی تھی۔

ج: ابھی میں نے اس کی وضاحت کی ہے۔ وہ بھی بڑی غلطی تھی کہ ترقی پسندوں نے ایک خارجی مقام کو قبلہ تصور کرلیا تھا۔ دراصل ادب میں خرابی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب فن کار کے لیے ہدایت نامہ وضع کیا جائے۔ سچا ادب اس وقت پیدا ہوتا ہے جب لکھنے والا ذہنی طور پر آزاد ہو اور اپنے باطن سے معاملہ کرے۔

س: کوئی ایسی تجویز جس سے دونوں ممالک کے درمیان بھائی چارگی کی فضا پیدا ہو؟

ج: دونوں ممالک میں کسی نہ کسی حوالے سے خون خرابہ ہو رہا ہے۔ کسی ترقی پذیر ملک کو یہ زیب نہیں دیتا کہ اس کے باشندے ایک دوسرے سے نفرت کریں، مذہب کی بنیاد پر خلفشار پیدا کریں، مسالک اور فرقہ واریت کی بنیاد پر لوگوں کو لڑائیں۔ ان زہریلے عناصر کی دونوں ممالک میں بیخ کنی ہونی چاہیے۔ پہلے انسانوں اور مذاہب کا جو احترام سکھاتا تھا، وہ تھا تصوّف، وحدت الوجود، بھگتی کا فلسفہ، وہ سبق ہم نے بھلا دیا۔ ایک زمانے تک تصوّف کی طاقت نے ہمیں گانٹھے رکھا، لودھی، خلجی اور تغلقوں کے زمانے سے آخر مغلوں اور بہادر شاہ ظفر کے زمانے تک تصوف اور بھگتی نے ہماری شیرازہ بندی کی لیکن اس کے بعد یہ سلسلہ ٹوٹ گیا۔ اب تمام فلسفے بے اثر ہو چکے ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ہر اس رویّے کو رد کیا جائے، جو محبتوں میں کمی کا باعث بنے، ہر اس عمل سے گریز کیا جائے، جو نفرتوں کو ابھارے۔ محبت انسانیت کی بنیاد ہے اور اس بنیاد کو مستحکم کرنے کے لیے ادب اور صرف ادب کی ضرورت ہے۔ بقول دکھنی شاعر۔

کفر کافر کو بھلا شیخ کو اسلام بھلا
عاشقاں آپ بھلے اپنا دلآرام بھلا

سوانحی خاکہ

نام: گوپی چند نارنگ
تاریخِ پیدائش: 11/فروری 1931 (بلوچستان)
تعلیم: ایم اے (اردو) پی ایچ ڈی، ڈپلومہ لسانیات
کتابیں:
(1) ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں۔ 1960ء
(2) کرخنداری اردو کا لسانیاتی مطالعہ (انگریزی) 1961ء
(3) اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو 1962ء
(4) ریڈنگز ان اردو پروز (اردو انگریزی) 1966ء
(5) آثارِ محروم (مرتبہ) 1969ء
(6) کربل کتھا کا لسانیاتی مطالعہ 1970ء
(7) ارمغانِ مالک (مرتبہ) 1972ء
(8) املا نامہ (مرتبہ) 1972ء
(9) پرانوں کی کہانیاں 1976ء
(10) اقبال جامعہ کے مصنفین کی نظر میں (مرتبہ) 1979ء
(11) اردو افسانہ، روایت اور مسائل (مرتبہ) 1981ء
(12) انیس شناسی (مرتبہ) 1981ء
(13) انڈین پوئٹری ٹوڈے (انگریزی) 1981ء
(14) سفر آشنا 1982ء
(15) اقبال کا فن (مرتبہ) 1983ء
(16) نئی کرن 1983ء
(17) نئی روشنی 1983ء
(18) پڑھو اور بڑھو 1983

(19) وضاحتی کتابیات 1977ء
(20) نعت نویسی کے مسائل (مرتبہ) 1983ء
(21) اسلوبیاتِ میر 1985ء
(22) اردو کی نئی کتاب 1986ء
(23) سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ 1986ء
(24) انتظار حسین اور ان کے افسانے (مرتبہ) 1986ء
(25) امیر خسرو کا ہندوی کلام 1987ء
(26) نیا اردو افسانہ، تجزیہ و مباحث (مرتبہ) 1986ء
(27) راجندر سنگھ بیدی (انگریزی) 1988ء
(28) کرشن چندر (انگریزی) 1990ء
(29) ادبی تنقید اور اسلوبیات 1989ء
(30) اردو لینگویج اینڈ لٹریچر (انگریزی) 1991ء
(31) قاری اساس تنقید 1992ء
(32) ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات 1993
(33) بلونت سنگھ (انگریزی) 1996ء
(34) اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ 1998ء
(ان کے علاوہ متعدد کتابیں انگریزی اور ہندی میں ہیں)

مشاق صدف

سچی تخلیق کے لیے اپنے ذہن وشعور سے سوچنا ضروری

پروفیسر گوپی چند نارنگ سے ادبی ملاقات

سوال: نارنگ صاحب آپ کی شہرت کا ڈنکا بج چکا ہے اور سب آپ کی خدمت کا اعتراف بھی کرتے ہیں۔ میں خود آپ سے یہ جاننا چاہتا ہوں کہ آپ اپنی خدمات کے بارے میں بتائیں۔

جواب: خدمات کیسی۔ میں اردو کا خادم ہوں۔ اردو میری ضرورت ہے، میں اردو کی ضرورت نہیں۔ میں ان لوگوں میں سے ہوں جو کسی بھی کام کو شہرت کے لیے نہیں کرتے۔ اگر لوگ میری باتوں کی پردھیان دیتے ہیں یا جو کچھ میں کہتا ہوں اس کا کچھ نہ کچھ اثر مرتب ہوتا ہے تو یہ میرے قارئین کی محبت ہے۔ اردو سے میرا معاملہ عشق کا ہے اور عشق میں سود وزیاں نہیں ہوتا، آپ اسے شہرت کہتے ہیں۔ میں یہ بھی جانتا ہوں کہ بہت سے امور میں میری مخالفت بھی ہوتی ہے اور کئی بار بغض وعناد کا سامنا بھی کرنا پڑا ہے۔ کیونکہ اگر آپ اپنے ضمیر کی آواز پر لبیک کہتے ہیں اور اس کی پروا نہیں کرتے کہ آپ کے علمی موقف سے کون خوش ہوگا اور کون ناخوش تو بہت سی مصلحتوں پر ضرب بھی پڑتی ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ مسئلہ علمی ہے لیکن لوگ ذاتی سطح پر اتر آتے ہیں۔

میرے علمی سفر کی مدت اب تقریباً نصف صدی ہونے کو آئی ہے میں نے ۱۹۵۲-۵۳ء سے کام کرنا شروع کیا اور پہلی کتاب جو شائع کی اس کا موضوع ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' تھا جس میں پرانے قصے بھی تھے، تاریخی اور نیم تاریخی قصے بھی اور وہ قصے اور کہانیاں بھی جن کو ہندوؤں اور مسلمانوں کی ملی جلی تہذیب نے جنم دیا اور

جنھوں نے اردو شاعری کو متاثر کیا۔ یہ دیکھ کر میرے تعجب کی انتہا نہ رہی ہندستانی قصوں پر مبنی جتنی منظومات اور مثنویات اردو میں ملتی ہیں، دکنی دور سے لے کر بعد تک، شاید دوسری ہندستانی زبانوں میں اتنا وقیع سرمایہ نہیں ہوگا۔ آج کے عہد کا سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ فکر و نظر کی کشادگی کی جو روایت صدیوں سے اردو میں چلی آئی ہے لبرلزم (LIBERALISM) کی، اس سے اردو کا رشتہ منقطع نہ ہونے پائے۔ یہی وہ زمانہ تھا جب میں نے لسانیات کی طرف توجہ کی۔ ''کرخنداری اردو'' پر کام کیا، ''اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو'' نام سے میری کتاب آئی۔ ''معراج العاشقین'' پر کام کیا جو اردو کی قدیم ترین نثر کی کتاب سمجھی جاتی تھی۔ اس طرح بہت سے چھوٹے موٹے کام ہوتے رہے۔ پھر جب میرا جامعہ ملیہ اسلامیہ میں تقرر ہوا تو میں نے ایسے مسائل کو لے کر بعض ہندو پاک سیمینار یا قومی پیمانے کے ایسے سیمینار منعقد کرائے کہ جن سے ذہن کھلے اور اردو کا قومی اور تہذیبی موقف واضح ہو۔ ایک سیمینار اردو افسانے کی معنویت پر ہوا ایک سیمینار انیس پر ہوا، ایک سیمینار اقبال پر ہوا، ایک سیمینار جدیدیت پر ہوا اور ''اقبال کا فن'' کتاب شائع ہوئی۔ ''انیس شناسی'' شائع ہوئی، ''اردو افسانہ روایت اور مسائل'' شائع ہوئی۔ اس زمانے میں ''اسلوبیات میر'' شائع ہوئی اور پھر آگے چل کر میں نے اسلوبیات کے حوالے سے اپنے کام کو آگے بڑھایا خاص طور سے فکشن اور کلاسیکی شاعری اور جدید شاعری کے بارے میں تو اس طرح کی بعض تحریروں کی پذیرائی ہوئی کیونکہ تنقید میں میں نے ایک نئی راہ کھولنے کی کوشش کی، وہ کتاب ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' کے نام سے شائع ہوئی۔ اسی دوران امیر خسرو کے ہندوی کلام کی جڑوں کی مجھے تلاش تھی۔ میں تصدیق کرنا چاہتا تھا کیونکہ بہت کچھ سنی سنائی ہے امیر خسرو کے بارے میں، مستند کلام تو بہت کم ہے۔ مجھے برلن میں ایک نسخہ ملا جسے اشپرنگر جو دہلی کالج میں کسی زمانے میں پرنسپل رہا تھا وہ اپنے دوسرے قلمی ذخیرے کے ساتھ اسے بھی جرمنی لے گیا تھا۔ اسے میں نے برلن کے قومی کتب خانے میں ڈھونڈا، ایڈٹ کیا، چھاپا جس میں اشپرنگر کے قول کے مطابق یقیناً پندرہ فیصد تک ایسی پہیلیاں ہو سکتی ہیں جن کو امیر خسرو کا مستند کلام تصور کیا جاسکتا ہے۔ وہ کتاب ''امیر خسرو کا ہندوی کلام'' کے نام سے ہندی اور اردو میں شائع ہوئی۔ اسی زمانے میں ترقی اردو بورڈ کے لیے ''املا نامہ'' مرتب کی۔ وسکانسن یونی ورسٹی سے ''ریڈنگز ان اردو'' شائع کر چکا تھا۔ اب

این سی ای آر ٹی کے لیے "اردو کی نئی کتاب" کے نام سے ہندستان بھر کے اسکولوں کے لیے پہلی جماعت سے بارہویں جماعت تک کے لیے بارہ کتابیں ہیں اپنی نگرانی میں تیار کیں۔ ان میں سے چار خود مرتب کیں۔ احتجاجی شاعری کے ایک خاص رجحان پر "سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" شائع کی۔ بعض کتابوں کی پاکستان میں بھی پذیرائی ہوئی اور پاکستانی ایڈیشن فوری طور پر نکلے۔

غرض مسلسل اس طرح کا علمی کام ہوتا رہا۔ لیکن میری تربیت ساختیاتی لسانیات میں تھی، اس کی وجہ سے میں نے ادبی تھیوری پر توجہ کرنا شروع کی۔ یہ کم وبیش وہ زمانہ ہے جب جامعہ ملیہ اسلامیہ میں چودہ پندرہ برس تک کام کرنے کے بعد خیرباد کہہ کر میں دہلی یونیورسٹی میں واپس آرہا تھا اور اس زمانے میں سب کچھ چھوڑ کر میں نے ادبی فکریات پر کام کرنا شروع کیا کیونکہ اسلوبیات میرے لیے کوئی آخری پڑاؤ نہیں تھا۔ میں نے اپنی کتاب "ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات" جو نئی ادبی تھیوری کی بنیادی کتاب ہے، اس میں صرف نئے رجحانات کا اور نئی فکر کا احاطہ کرنے کی کوشش ہی نہیں بلکہ فکر وفلسفہ کے اعتبار سے اردو سرمایے کی حدود کو وسیع کرنے کی کوشش بھی کی۔ نیز ہماری جو عربی فارسی کی کلاسیکی روایت ہے اور ادب وشعریات کے حوالے سے جو قدیم ہندوستانی اور مشرقی فلسفہ ہے اس کی روشنی میں بھی دیکھنے کی کوشش کی کہ نئی ترجیحات کیا ہیں اور ان میں سے کس کس کا سراغ خود ہماری تہذیبی میراث میں ہے جس کی بازیافت کی سخت ضرورت ہے۔ اس طرح کا کام اب بھی جاری ہے۔

اردو مابعد جدیدیت کیا ہے؟ اس کو سمجھنے کے لیے ایک بڑا سیمینار بھی ہوا اور ایک کتاب بھی میں نے مرتب کی جو اب قارئین اور شائقین کے ہاتھوں میں ہے۔ بہرحال یہ فکری سفر کی کچھ کڑیاں ہیں اور کوئی کام کرنے والا شخص یہ نہیں کہہ سکتا، کم ازکم میں نہیں کہہ سکتا کہ "شادم از زندگی خویش کہ کارے کردم" میں ادب کی راہ کا ایک مسافر ہوں جو میری باطنی تڑپ اور جستجو ہے اس کی روشنی میں کچھ نہ کچھ کرتا رہتا ہوں اور انشاءاللہ کرتا رہوں گا۔

سوال: آپ پر اعتراض کیا جاتا ہے کہ آپ نے صرف انہیں ادیبوں اور شاعروں کو بڑھاوا دیا جو مابعد جدیدیت کی فکر میں یقین رکھتے ہیں۔ یہ بات کہاں تک درست ہے؟

جواب: اعتراض کرنے والوں کو پورا حق ہے۔ اگر ان کو ایسا سوچنے اور کہنے سے خوشی ہوتی

ہے تو مجھے کسی کے اعتراض پر کوئی اعتراض نہیں۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ ترقی پسندی تو بہت پہلے نمٹ گئی تھی اور جدیدیت بھی بیس پچیس برس کے بعد بے اثر ہوگئی۔ پھر اب پوری روایت کا محاکمہ کرنے کے بعد میں یہ سوچنے پر خود کو مجبور پاتا ہوں کہ دونوں تحریکیں ایک اعتبار سے مغرب کی اترن تھیں۔ جب جدیدیت میں بیگانگی (ALIENATION) اجنبیت، زندگی کی بے معنویت اور داخلیت پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا تب جدیدیت کے سالاروں نے یہ کیوں نہیں سوچا کہ ارے بھئی یہ تو سارا کا سارا مغرب کا ایجنڈا ہے۔ ادب کی آزادی سر آنکھوں پر لیکن ادب یکسر خود کفیل کہاں ہے۔ ادب زندگی سے متاثر ہوتا بھی ہے اور زندگی کو متاثر کرتا بھی ہے۔ ان چیزوں پر جدیدیت کے سالاروں نے سرے سے غور ہی نہیں کیا بلکہ ادب کا تعلق سماجی اور تہذیبی مسائل اور معنویت سے علی الاعلان کاٹ کر رکھ دیا کہ سماجی و تہذیبی معنویت کا کوئی تعلق ادبی قدر سے نہیں۔ یہ بھی مغرب کی نقل میں تھا اور اس کے ساتھ ضرورت سے زیادہ فارم پر زور دیا گیا حالانکہ فارم تو ثقافت کی دین ہے اور تاریخ کے ساتھ ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ چنانچہ اگر حالات بدل رہے ہیں اور فکر بدل رہی ہے میں اس کے بارے میں لکھتا ہوں اور سوال اٹھاتا ہوں۔ تو اس کے بارے میں لکھنا کیوں مناسب نہیں ہے۔ سب کو اپنی پسند کا حق ہے۔ میں نے تو امیر خسرو، میر و غالب و انیس و نظیر و اقبال پر بھی لکھا ہے، پریم چند، منٹو اور بیدی پر بھی لکھا ہے، فیض اور فراق پر بھی لکھا ہے۔ تو اگر اس کے ساتھ ساتھ نئے لوگوں پر بھی لکھتا ہوں اور جن میں کوئی خوبی دیکھتا ہوں، ان پر توجہ کرتا ہوں تو اس میں غلط کیا ہے؟ کاش میں اس طرح کا کام زیادہ کر سکتا۔

سوال: ہم نے ادب کو مختلف خانوں میں تقسیم کر دیا ہے، جس سے نئی نسل کشمکش کا شکار ہے، وہ یہ سوچنے پر مجبور ہے کہ اپنی تخلیقات اور فن پاروں کو وہ کس خانے میں رکھیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ کسی نظریے یا رویے پر اب ان کا یقین نہیں رہا۔ ایسا کیوں؟ اس الجھن سے نئی نسل کا ادیب کیسے نمٹے، آپ ہی کچھ بتائیے؟

جواب: بیشک پرانے نظریوں کے طلسم ٹوٹ گئے۔ پرانے نظریے القط ہو گئے۔ پرانے مہابیانیے سب نمٹ گئے۔ مابعد جدید فلسفی لیوتار اور جیمی سن بھی یہی کہتے ہیں۔ لیکن یہ بھی تو ضروری ہے کہ لکھنے والا اپنی اقدار کی بازیافت اپنی تخلیقی طلب کے طور پر کرے۔ تخلیق اقدار کی آگ سے خالی نہیں ہو سکتی۔ یہ کس نے کہا ہے کہ ادیب خود کو خانوں میں رکھ کر

لکھے، آپ بڑے ادیبوں کے کام پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ انھوں نے خود کو کبھی چھوٹے چھوٹے خانوں میں قید نہیں کیا۔ قرۃ العین حیدر نے کبھی خود کو کسی خانے میں نہیں رکھا، انتظار حسین نے بھی اپنے کو محدود کر کے کبھی نہیں رکھا یہی معاملہ ناصر کاظمی، منیر نیازی، اختر الایمان کا بھی ہے۔ اگر چہ بہت سے جدیدیت والے یہ دعویٰ کریں گے کہ اختر الایمان ان کے شاعر تھے لیکن اختر الایمان کے دیباچوں کو پڑھیے وہ صاف صاف کہتے ہیں کہ ان کا ذہن اشتراکی ہے۔ ترقی پسندی کی جولانی تھی بالکل کھلی ہوئی، پولیٹکل مینیفسٹو والی، اس سے انھوں نے اپنے کو وابستہ نہیں کیا لیکن ذہنی سطح پر وہ اشتراکی تھے۔ مجھے نئی پیڑھی کے لکھنے والوں سے یہ کہنا ہے کہ وہ ادب کے بارے میں اپنے ادبی واقداری موقف کے بارے میں سوچیں ضرور کہ جس نظریہ حیات کو وہ جینا چاہتے ہیں وہ کیا ہے؟ وہ جو کچھ لکھ رہے ہیں اس کی معنویت کیا ہے۔ جب وہ اپنی VALUES کے بارے میں سوچیں گے کہ کن VALUES کو ترجیح دیتے ہیں تو اپنے آپ یہ طے ہو جائے گا کہ ان کا نظریہ اقدار کیا ہے۔ ویسے مابعد جدیدیت اس لحاظ سے پرانے فلسفوں، پچھلی تحریکوں اور نظریوں سے الگ ہے کہ خود مابعد جدیدیت کسی نظریہ کا حصار نہیں بناتی۔ وہ دوسرے نظریوں کو تو رد کرتی ہے، لیکن اپنا کوئی محدود نظریہ نہیں دیتی۔ مابعد جدید فکر کھلا ڈلا تخلیقی رویہ ہے۔ یہ ہرگز اپنے کو DEFINE یا محدود نہیں کرتی۔ مابعد جدیدیت کا یہ موقف بڑا نازک ہے کہ وہ کسی نظریہ کا بت نہیں بناتی۔ اس لیے بعض لوگوں کو سمجھنے میں دقت ہوتی ہے۔ کیوں کہ لوگ CONCRETE وحدانی نظریہ چاہتے ہیں۔ جیسے ترقی پسندی تھی یا جدیدیت میں وجودیت تھی۔ مابعد جدید فکر ایسا کوئی سکہ بند وحدانی نظریہ نہیں دیتی اس لیے کہ سب نظریے ادھورے اور ادعائیت شعار ہیں۔ مابعد جدید فکر فنکار سے کہتی ہے کہ اپنی اقدار تخلیقی طور پر خود قائم کرو۔

اس بات کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے کہ ہر وہ تحریک جو اپنے کو DEFINE کرتی ہے اس کا مطلب ہے وہ اپنی حدود کا تعین کرتی ہے کہ میں یہ ہوں۔ بعد میں ان حدود کا دفاع کرنے کے لیے وہ جبر کی راہ اختیار کرتی ہے اور جبر کی راہ ہمیشہ ادیب کی ذہنی آزادی کی دشمن ہے۔ یہی ترقی پسندی کے زمانے میں ہوا، یہی جدیدیت کے زمانے میں ہوا۔ مابعد جدید فکر ایسی کوئی بندھی ہوئی راہ اختیار نہیں کرتی کوئی لیک نہیں دیتی۔ اسی لیے سب راہوں کو کھلا رکھتی ہے۔ اب ہم یہ تو کہتے ہیں کہ نئی پیڑھی لیبلوں سے بیزار ہے۔ بیزار اسی

لیے ہے کہ پرانے نظریوں نے ادیب کو اپنی لیک پر چلانے کی کوشش کی۔ مابعد جدیدیت کہتی ہے کہ میں کوئی لیک نہیں دیتی۔ اپنی انسان دوست سماج شناس اقدار خود وضع کیجیے۔ اپنی فکری راہ خود چلیے۔ اس بات پر زور دینا چاہوں گا کہ نئی پیڑھی کے ادیب و شاعر اپنے موقف کے بارے میں خود سوچیں، اپنی ترجیحی اقدار کے بارے میں خود سوچیں، اپنی تخلیقات کے بارے میں خود سوچیں اور جب وہ اپنے ذہن سے سوچیں گے تو اپنا فکری کنفیوژن بھی دور کرلیں گے۔ کیوں کہ مابعد جدیدیت سرے سے کوئی سکہ بند نظریہ ہے ہی نہیں، یہ کھلا ڈلا تخلیقی رویہ ہے۔

سوال: چھٹی دہائی سے قبل ادیبوں کے پاس لکھنے کے لیے ڈھیر سارے موضوعات تھے، کیوں کہ تقسیم وطن ہجرت اور انسانی رشتوں کی پیچیدگیوں نے ادیبوں کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ اس سے گزشتہ ادوار میں اصلاح معاشرت، جدوجہد آزادی، غربت و فاقہ کشی، سماجی استحصال اور عورتوں کی مظلومیت جیسے کئی موضوعات تھے لیکن آج موضوعات کی کمی کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔ ایسا کیوں ہے؟

جواب: یہ موضوعات کسی نہ کسی شکل میں آج بھی ہیں۔ یہی تو میرا اعتراض ہے کہ موضوعات اور مسائل کے لکھنے والوں کو ہدف بنایا گیا۔ بیشک اب موضوعات کی کمی کا احساس بہت عام ہے اس سے مجھے اتفاق ہے اور اس کی سب سے بڑی وجہ وہی ہے کہ جدیدیت نے سماجی، تہذیبی قومی یعنی بڑے سماجی اور تہذیبی ڈسکورس سے اردو کے رشتے پر کاری ضرب لگائی اور وہی بیگانگی کے، یا ذات کے یا تنہائی کے یا داخلیت کے موضوعات گردش کرتے رہے۔ چونکہ ان باتوں کو اب چالیس پینتالیس برس گزر چکے ہیں، ادب باستثنائے چند یکسانیت کا شکار ہو چکا ہے اور نئی پیڑھی کے ادیب اس الجھن کا شکار ہیں کہ نئے موضوعات نہیں ملتے۔ اگر وہ اپنے کو سماجی ڈسکورس اور زندگی کے مسائل سے جوڑیں، نئی فکریات سے جوڑیں، آج کے اقلیت کے مسائل سے یا ملک کے تہذیبی مسائل سے جوڑیں تو ہر سطح پر اتنے موضوعات ہیں کہ کوئی کمی نہیں ہے۔ اگر بنگالی یا مراٹھی یا کنڑ یا ملیالم کے ادیب کو موضوعات کی کمی کی شکایت نہیں تو اردو کے ادیب کو یہ شکایت کیوں ہو؟ اگر جدیدیت کے کوتاہ اندیشانہ اور مضر اثرات سے نئے لکھنے والے اپنے کو یکسر آزاد کرلیں اور نئی فکریات کے لیے اپنے ذہنی دریچوں کو پوری طرح کھول دیں تو وہ خود بخود محسوس کریں

گے کہ موضوعات کی کوئی کمی نہیں ہے۔ اتنے مسائل اور بھیانک مسائل ہمارے چاروں طرف کھڑے ہیں، اتنا بڑا کلچر کا کرائیسس ہے اور اقلیت اور عورتوں کی مظلومیت، اور غربت اور فرقہ واریت اور دلت اور سماجی انصاف کے اتنے بڑے مسائل ہیں اور لیڈرشپ کا اتنا شدید فقدان ہے اور سیاست جس دوراہے پر کھڑی ہے یعنی ایک طرف فاشزم ہے اور علی الاعلان ایک محدود ایجنڈے کا پرچار کیا جارہا ہے، ہندوستانی عوام بیلٹ کے ذریعے کس طرح سے اتنی بڑی تبدیلیاں لارہے ہیں، اس تصادم اور آگہی میں کیا ہمارا دانش ور اور ہمارے اہل قلم شریک ہیں یا نہیں؟ اردو کی تنقیدی فکر کو اس کے لیے جواب دہ تو ہونا ہی پڑے گا۔ اس لیے بار بار کہتا ہوں کہ نوجوانوں کو اپنے ذہن سے سوچنا چاہیے تاکہ پرانے ذہنی تحفظات MINDSET سے نجات ملے۔

سوال: ناقدوں سے ہر دور میں کچھ ادیبوں اور شاعروں کی یہ شکایت رہی ہے کہ انھوں نے کچھ کم علم، نااہل اور بے صلاحیت تخلیق کاروں اور فنکاروں کو آسمان پر بیٹھادیا اور کچھ باصلاحیت اور اچھے ادیبوں کو بالکل ہی نظر انداز کردیا۔ ایک ناقد کی حیثیت سے آپ یہ بتائیں کہ کیا یہ شکایت درست ہے؟

جواب: ہر دور میں ہوتا رہا ہے کیونکہ ادب پسند و ناپسند کا کھیل ہے۔ آپ میں صلاحیت نہیں ہے تو کسی کے آسمان پر بٹھانے سے کچھ نہیں ہوتا، دوسرے ہی دن وہ دھڑام سے نیچے آگرتا ہے۔ لیکن نقاد سے شکایت بالعموم وہ لوگ کرتے ہیں جو خود بے بساط اور بے صلاحیت ہوتے ہیں، مثال کے طور پر کسی فیض احمد فیض یا راجندر سنگھ بیدی نے یہ شکایت کبھی نہیں کی۔ پھر یہ بھی نگاہ میں رہے کہ ادب میں سب معاملہ پسند و ناپسند کا ہے۔ شاعر غزل لکھتا ہے یا نظم لکھتا ہے، اپنی پسند کے مطابق لکھتا ہے، افسانہ نگار اپنی پسند کے مطابق افسانہ لکھتا ہے تو نقاد کو بھی حق ہے کہ وہ کسی پر لکھے اور کسی پر نہ لکھے۔ اس کی بھی تو پسند و ناپسند ہے۔ ظاہر ہے وہ اپنی پسند کے مطابق لکھے گا۔ ہاں اگر اس کی پسند میں دوسرے عوامل شریک ہو گئے ذاتی نوعیت کے یا افادی، تو وہ غلط ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر کسی ادیب کا فن معمولی ہے تو کوئی نقاد لاکھ اس کو بانس پر چڑھائے وہ کسی کو بڑا ثابت نہیں کرسکتا اور اگر کوئی شاعر یا ادیب جینوین ہے، اور اس کا فن استحقاق رکھتا ہے کہ اس کا احترام کیا جائے تو کوئی نقاد لاکھ اس کو نظر انداز کرے اس کو مٹا نہیں سکتا۔ اگر آپ کھرے ہیں، آپ کا کمٹ منٹ کھرا ہے،

آپ کا خلوص بے لوث ہے، فن سے آپ کا لگاؤ مستند ہے تو وہ ایسی بے انصافیوں کی اصلاح خود بخود کر لیتا ہے، زمانے میں یہ طاقت ہے۔

سوال: کچھ ادیبوں نے ناقدوں کو ادب میں غیر ضروری بھی قرار دیا ہے۔ اس لحاظ سے کیا ادب میں نقادوں کی کوئی حیثیت نہیں؟ آپ کیا سوچتے ہیں؟

جواب: ناقد ہمیشہ ایک آؤٹ سائڈر (OUTSIDER) ہوتا ہے ویسے ادیب بھی سماج کا آؤٹ سائڈر ہے لیکن ضروری نہیں کہ کسی ناقد کی رائے کو ہم خدائی فرمان سمجھیں۔ ناقد کوئی سپریم کورٹ کا جج نہیں ہے کہ وہ فتویٰ جاری کرے اور انتظامیہ پر فرض عائد ہو کہ اس کی تعمیل کی جائے۔ آپ بڑے سے بڑے ناقد کی رائے کو اگر وہ مدلل یا معروضی یا مستند یا معتبر نہیں ہے تو نظر انداز کر سکتے ہیں۔ اس لیے میں یہ کہوں گا کہ شاعر اور ادیب جس طرح اپنا کام کرتے رہے ہیں نقاد بھی اپنا کام کرتا رہے گا۔ تنقید کی حیثیت اب اتنی مضبوط ہو چکی ہے، عالمی سطح پر اور اردو میں بھی کہ کوئی اگر چاہے بھی تو تنقید کو WISH AWAY نہیں کر سکتا۔ تنقید کا ایک منصب ہے وہ بھی ایک ضرورت کو پورا کرتی ہے، لیکن اگر کسی فرد واحد کی تنقید ناپسند آئے تو ہم پر کوئی فرض عائد نہیں ہوتا کہ اس کو فرمان خداوندی سمجھ لیں۔ ہم چاہیں تو اس کو یکسر نظر انداز بھی کر سکتے ہیں۔ اور ہر وہ چیز جو پسند نہ آئے ادب میں اس کو نظر انداز کر دینا ہی بہتر ہے ذہنی صحت کے لیے۔ ویسے نقاد تو ہر فنکار کے اندر چھپا ہوا بھی موجود ہوتا ہے، یہ نہ ہو تو تخلیقی عمل ممکن ہی نہیں۔

○

ابرار رحمانی، احمد صغیر

''فنی دسترس کے بغیر ادبی نروان نہیں''

(گوپی چند نارنگ)

ابرار رحمانی: اردو ادب میں تحریک کی ایک روایت رہی ہے علی گڑھ تحریک، رومانی ادب، ترقی پسند ادب، جدید ادب اور مابعد جدید ادب۔ لیکن میں اردو کا ایک ادنا قاری ہونے کے ناطے یہ جاننا چاہوں گا کہ جدید ادب کو آپ کس سنہ تک تسلیم کرتے ہیں اور مابعد جدید ادب کا آغاز کہاں سے ہوتا ہے؟

جواب: اردو میں مابعد جدید کا آغاز وہیں سے ہوتا ہے جہاں سے نئی پیڑھی کے افسانہ نگاروں اور شاعروں نے یہ صاف صاف کہنا شروع کیا کہ ان کا تعلق نہ ترقی پسندی سے ہے نہ جدیدیت سے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ ادب میں تحریکیں یا رجحانات کلینڈر کے اوراق کی طرح نہیں بدلا کرتے کہ فلاں دن سے فلاں کا آغاز ہو گیا۔ ایسا سوچنا ہی غیر ادبی ہے۔ ادب میں تبدیلیاں بتدریج اور تاریخی طور پر ہوتی ہیں۔ یہ کسی کے حکم نامے سے نہیں بلکہ تاریخی اور فکری حالات سے اور ادب کے اندرونی تحرک سے پیدا ہوتی ہیں۔ بعض اوقات کئی کئی رجحان شانہ بشانہ بھی چلتے ہیں اور ایک دوسرے کی تکذیب بھی کرتے ہیں اور تکمیل بھی۔ ادب فکری تنوع اور اختلافات سے فروغ پاتا ہے، یکسانیت اس کے لیے زہر ہے۔ جو لوگ ایک ہی نظریے، ایک ہی رجحان یا ایک لیک پر اصرار کرتے ہیں وہ ادب میں جبر اور ادعائیت کو راہ دیتے ہیں۔ سچا ادب چوں کہ آزادہ رو ہوتا ہے وہ لکھنے والے کی ذہنی آزادی اور اس کے ضمیر کی آواز ہوتا ہے۔ یہ آواز ادعائیت کو برداشت نہیں کرتی اور تبدیلی کی فضا تیار کرتی ہے۔ ترقی پسندی جب ادعائیت اور ESTABLISHMENT کے درجے کو پہنچ گئی تو جدیدیت

نے باغیانہ کردار ادا کیا۔ پھر جب جدیدیت بھی ادعائیت اور ESTABLISHMENT کے درجے کو پہنچ گئی تو مابعد جدید فکر نے اس کی کوتاہیوں کو آشکارا کیا۔ رد و قبول اور اقرار و اختلاف کا یہ سلسلہ ادب میں ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ زندہ زبانوں میں بہتے ہوئے پانی کی کیفیت ہوتی ہے۔ یہ پانی ایک جگہ پر ٹھہر جائے تو سڑاندھ پیدا ہو جاتی ہے۔ اردو میں مابعد جدید فکر اسی سڑاندھ کو دور کرنے کا نام ہے۔ کئی بار ادبی رویے ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو بھی چلتے ہیں جن میں بالآخر ایک پسپا ہو جاتا ہے اور دوسرا اپنی اندرونی تازگی کی وجہ سے جاری رہتا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا جب حلقۂ ارباب ذوق کے شعرا کام کر رہے تھے اور ہیت پرستی پر اصرار کر رہے تھے تو ترقی پسندی بھی اپنی عوام دوستی، سامراج دشمنی، اور سامراجیت کا راگ الاپ رہی تھی۔ پندرہ بیس برس تک یہ کھیل پہلو بہ پہلو جاری رہا اور ترقی پسندی کو بے حد مقبولیت حاصل ہوئی، لیکن آزادی کے بعد جب ترقی پسندی میں خطابت اور اشتہاریت کی لے بڑھ گئی تو اسی حلقۂ ارباب ذوق کے نمائندہ شعرا یعنی راشد، میراجی، اختر الایمان وغیرہ جدیدیت کے پیش رو کہلائے۔ اس کے بعد بیس، پچیس برس میں جدیدیت کی تازگی بھی ختم ہو گئی اور اس کا الاؤ ٹھنڈا پڑنے لگا۔ نیز جب کلاسیکیت کے کھنڈروں کا آسیب منہ چڑھانے لگا تو نئی پیڑھی کے افسانہ نگار اور شاعر بھی اپنی برأت کا اظہار کرنے لگے۔ دوسری ہندوستانی زبانوں میں اُتّر آدھونکتا کا آغاز ایمرجنسی کے زمانے سے مانا جاتا ہے جب جبر کی وجہ سے سماجی اور سیاسی مسائل شدت اختیار کر گئے۔ اردو میں بھی عام طور سے نئی پیڑھی کے لکھنے والوں کی رائے یہ ہے کہ ۱۹۸۰ء کی دہائی سے تبدیلی کے آثار صاف دکھائی دینے لگے تھے اسی زمانے میں ضرورت سے زیادہ بڑھی ہوئی علامتیت اور لغویت کے خلاف آواز اٹھائی گئی۔ شکست ذات اور داخلیت رد ہوئی۔ سماجی سروکار پر زور دیا جانے لگا۔ سیاسی موضوعات TABOO نہ رہے۔ حکم ناموں اور آمرانہ فتووں کو ٹھکرایا جانے لگا۔ کہانی میں کہانی پن پر توجہ ہوئی، بیانیہ کی بحالی کو محسوس کیا گیا، کتھا کہانی/ حکایتی داستانی اسلوب اور تہذیبی جڑوں اور اساطیر کا عرفان بڑھا اور اردو ادب اپنے قاری سے جڑنے لگا جس کو جدیدیت نے علی الاعلان گنوا دیا تھا۔ معنی کے وحدانی نہ ہونے یا تکثیریت کی بحثیں البتہ ۱۹۸۵ء کے بعد سامنے آئیں۔

احمد صغیر: اگر مابعد جدید ادب کو واقعی ایک تحریک تسلیم کر لیں تو اس کا پیمانہ کیا ہے؟

اور آپ کی نظر میں افسانے اور شاعری میں کون فنکار اس زمرے میں آتے ہیں۔ جو آپ کو بحیثیت امام مابعد جدید تسلیم کرتے ہیں؟

جواب: پہلی بات تو یہ ہے کہ میں مابعد جدید تو کیا کسی بھی چیز کا امام نہیں ہوں۔ نیز مابعد جدیدیت کوئی تحریک بھی نہیں۔ اردو ادب میں سب خراب چکر یہی ہے کہ ہم لوگوں کو امام بنا لیتے ہیں پھر ان میں کیڑے ڈالتے ہیں۔ واضح رہے کہ امام کا تصور مذہب میں برحق ہے، ادب میں جب جب اس طرح کی چودھراہٹ قائم کی گئی، ادعائیت کی راہ کھل گئی۔ میری حیثیت محض افہام و تفہیم کرنے والے کی ہے۔ یہ میرا اپنا ذہنی تجسس ہے کہ میں نئی فکریات کو انگیز کرتا ہوں اور اس کی بصیرتوں کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہوں اور قارئین کو اس میں شریک کرتا ہوں۔ ہر کسی کو اپنے موضوع کے انتخاب کا اختیار ہے۔ پچھلے تقریباً پندرہ بیس برسوں سے میرا موضوع نئی ادبی تھیوری اور اس کی فکریات ہے جس کی بنیادیں فلسفۂ لسان میں ہیں۔ میری تربیت شروع ہی سے اسی طرح کی ہے کہ زبان اور لفظ و معنی کے اثرات میرے لیے کشش رکھتے ہیں۔ نئی فکریات نئی ادبی تھیوری نیز مابعد جدیدیت کی طرف کھنچنا اتنا بالقصد نہیں ہے جتنا فطری ہے۔ نئی ادبی تھیوری سے ادب فہمی اور ادب شناسی نیز لسانی ساخت، متن، معنی، مصنف، قاری اور قرأت کے تفاعل کے بارے میں سوچنے اور سمجھنے کے رویوں میں بنیادی تبدیلیاں آئی ہیں، جن سے استفادہ کرنا اپنی اپنی آگہی اور بصیرت کا معاملہ ہے۔ ماننا نہ ماننا دوسری چیز ہے۔ خود ہندوستان میں اور دنیا میں جو تبدیلیاں ہو رہی ہیں ان کو سمجھنا سب پر واجب ہے، لیکن جن کو آپ ادبی امام سمجھتے ہیں ساری خرابی ان کی پھیلائی ہوئی ہے۔ سمجھتے وہ بھی ہیں اور مابعد جدید بصیرتوں سے استفادہ بھی کرتے ہیں اور بعضے تو اب POST COLONIAL محاورہ بھی اختیار کرنے لگے ہیں (جو ان کے داخلی تضاد کا کھلا ہوا ثبوت ہے) لیکن نوجوانوں کو گمراہ بھی کرتے ہیں کہ مابعد جدیدیت بدعت ہے۔ خبردار، اس کی طرف نہ جانا۔ وجہ ظاہر ہے کہ مابعد جدیدیت ان بنیادوں ہی کو کالعدم کرتی ہے جن پر جدیدیت کا انحصار ہے یعنی بیگانگی، ALIENATION شکست ذات، حد سے بڑھی ہوئی داخلیت لایعنیت اور غیر ضروری ہیئت پرستی، جو ابہام اشکال اور رعایت لفظی سے آگے نہیں بڑھتی۔ آپ نے تحریک کہا۔ پہلے کہہ چکا ہوں کہ مابعد جدیدیت کوئی "تحریک" نہیں ہے۔ یہ ایک ثقافتی صورت حال ہے جس کا اثر انسانی سوچ کے تمام شعبوں پر پڑا ہے۔ اور ادبی رویے

بھی بدلے ہیں۔ اس کا کوئی ایک پیمانہ بھی نہیں ہے کیوں کہ ساختیاتی و پس ساختیاتی فکر کے بعد اس میں تو مارکسزم کی کشادہ تعبیریں، دریدا کی رد تشکیل، نسوانیت کی عالمی تحریک اور ہندوستان میں دلت ساہتیہ اور NATIVISM یعنی دیسی واد کے دھارے بھی آ ملے ہیں نیز عہد وسطیٰ کی لوک شعریات یعنی کبیر، نانک، بابا فرید، بُلھے شاہ، شاہ حسین وغیرہ یعنی صوفی سنت شعریات کی باز تشکیل ہو رہی ہے اور تہذیبی تشخص اور جڑوں کے عرفان پر بھی اصرار ہے۔ اپنے وسیع معنوں میں مابعد جدیدیت ایک بُت ہزار شیوہ ہے آپ نے پوچھا ہے "اس کا پیمانہ کیا ہے" پیمانہ ایک ہو تو عرض کروں، جہاں پیمانہ مقرر ہوا وہیں یہ محدود ہوئی۔ مابعد جدیدیت کا انحصار آزادہ روی اور تخلیق کے جشن جاریہ پر ہے۔ اس کا تقاضا ہی یہی ہے کہ اسے اصولوں میں باندھا نہ جائے۔ ہمارے عہد کی تخلیق ہی اس کا بہترین پیمانہ ہے۔ یہ SUBVERSION کا عمل بھی ہے ہر طرح کے STATUS QUO کے خلاف۔ چند لفظوں میں بیان کرنے سے اصل مسئلے کی تخفیف کا خدشہ ہے جو اصولاً مناسب نہیں، ایک نہیں کئی کتابیں موجود ہیں ادبی تنقید اور اسلوبیات، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ۔ حال ہی میں کراچی سے ضمیر علی بدایونی کی نہایت عمدہ کتاب جدیدیت اور مابعد جدیدیت آئی ہے۔ بے شک نئی فکریات پر میں پچھلے دس پندرہ برسوں سے مسلسل لکھ رہا ہوں۔ لیکن ایسے اہل نظر کی بھی کمی نہیں جو مجھ سے بہتر ان مسائل کو سمجھتے ہیں اور انھوں نے بہتر لکھا ہے۔ مثلاً وزیر آغا، قمر جمیل، ضمیر علی بدایونی، فہیم اعظمی، وہاب اشرفی، بلراج کومل، حامدی کاشمیری، دیویندر اسر، نظام صدیقی، ابوالکلام قاسمی، قاضی افضال حسین، شافع قدوائی، شمیم کاف نظام، طارق چھتاری، ناصر عباس نیر اور بعض دوسرے۔ ان میں سے بعض کے تجزیاتی مضامین اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ والی کتاب میں شامل ہیں۔ اپنی نظر سے پڑھنا اور اپنے ذہن سے سوچنا شرط ہے۔ جن باتوں کا جواب میری تحریروں میں نہیں دوسروں کی تحریروں میں مل جائے گا۔ میں تو یہ بھی کہتا ہوں کہ پاکستان میں اکیلے وزیر آغا، فہیم اعظمی، قمر جمیل، ضمیر بدایونی اور ہندستان میں اکیلے نظام صدیقی، وہاب اشرفی نے اتنا لکھ دیا ہے کہ مسائل کی طرفیں کھل گئی ہیں۔ یہ میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ میری حیثیت فقط بحث اٹھانے والے یا افہام و تفہیم کرنے والے یا طرفیں کھولنے والے کی ہے، کسی ٹھیکیدار یا وکیل کی نہیں جو دفاع کرتا پھرے۔ نئی صورتِ حال، نئی تبدیلیاں اور نئی

فکریات سب کے سامنے ہے، کسی کے ماننے یا نہ ماننے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ فضا جب بدلتی ہے تو سب کو متاثر کرتی ہے۔ آپ نے فنکاروں کے نام پوچھے ہیں، میں کہوں گا قرۃ العین حیدر ہوں، انتظار حسین یا اختر الایمان، جدیدیت کی جو سکہ بند تعریفیں کی گئیں ان میں سے کسی کا فن اس میں فٹ نہیں بیٹھتا۔ (تجزیوں کے لیے مذکورہ بالا کتابوں کو دیکھیں) اور ادھر تو کوئی ذی شعور نو جوان افسانہ نگار اور شاعر ایسا نہیں (خواہ اس کو اس کا احساس ہو یا نہ ہو) جو نئی ثقافتی صورتِ حال سے نبرد آزمانہ ہو یا نئی ادبی فضا کا اس پر اثر نہ ہو۔

ابرار رحمانی: کیا آٹھویں دہائی کے بعد کے لکھنے والوں کے نام آپ لینا نہیں چاہتے۔ مناسب سمجھیں تو کچھ شاعروں کے نام بتائیں جن پر نئی ادبی فضا کا اثر ہو۔

جواب: نام ایک دو ہوں تو بتاؤں۔ میں تو سمجھتا ہوں کہ بدلتی ہوئی ادبی فضا کا اثر سب پر ہے۔ جس طرح جدیدیت نے پرانے ترقی پسندوں کو بالواسطہ طور پر متاثر کیا تھا، اسی طرح میرا خیال ہے کہ اس وقت سینئر جدید شعرا بھی (جو ہنوز فعال ہیں) مابعد جدید فکر کا اثر قبول کر رہے ہیں۔ بعد کی شاعری کا تو مزاج ہی الگ ہوتا چلا گیا ہے۔ مثال ہی چاہیے تو صلاح الدین پرویز کی شاعری کو دیکھیے۔ اس کی تعریف تو اب مخالفین بھی کرنے لگے ہیں۔ ترقی پسندی سے تو اس کا کوئی رشتہ تھا نہیں، لیکن جدیدیت کے عروج کے زمانے میں بھی اسی شاعری کا مزاج سکہ بند جدیدیت سے الگ تھا۔ ادھر بیس برسوں میں شاعری کی دنیا خاصی بدل گئی ہے۔ اب نرے اشکال پر زور نہیں۔ ابلاغ کی آڑ میں جس مہملیت اور گاڑھی داخلیت پر توجہ تھی وہ بھی رد ہوتی چلی گئی ہے۔ اب نظر ترسیل پر اور قاری سے جڑنے کے عمل پر ہے۔ براہ راست اندازِ بیان کا تو سوال پیدا نہیں ہوتا البتہ ایمائیت اور رمزیت پر توجہ بڑھی ہے، اور نئی شاعری ایک ایسی دھرتی اور کھلے آسمان کے نیچے آ گئی ہے جہاں اشیا یاس زدہ اور بجھی بجھی نہیں۔ بعد میں لکھنے والوں میں عنبر بہرائچی یا ستیہ پال آنند یا ذی شان ساحل یا نصیر احمد ناصر یا علی محمد فرشی کو پڑھیے اور بیس برس پہلے کی شاعری کو پڑھیے، فرق صاف نظر آئے گا کہ پوری فضا ہی بدل گئی ہے۔ فقط یہی لوگ نہیں، اور بھی بہت سے ہیں جہاں رویوں کا فرق نمایاں ہے۔ شین۔ کاف۔ نظام، شاہد کلیم، پرت پال سنگھ بیتاب، عبدالاحد ساز، رؤف خیر، چندر بھان خیال، عزیز پریہار، جینت پرمار، نعمان شوق، حیدر قریشی، سلیم آغا قزلباش، ابرار احمد، شکیل اعظمی، سلیم انصاری، اور بھی کئی ہیں۔ ان کی نظمیہ شاعری کو

دیکھیں تو ایک یکسر بدلا ہوا منظر نامہ سامنے آئے گا جو اجنبیت، بیگانگی، لایعنیت اور شکست ذات کے بیس تیس برس پرانے ایجنڈے سے کوسوں دور نظر آئے گا۔ یہ شاعری نہ نری علامتیت کا شکار ہے نہ غیر ضروری ابہام زدگی کا۔ اس کا جہان معنی، اس کی شعریات بدلی ہوئی ہے۔ جس طرح ہندوستان کی شاعری میں پہلا واضح موڑ صلاح الدین پرویز سے شروع ہوتا ہے، پاکستان کی شاعری میں سارا شگفتہ مرحومہ سے شروع ہوتا ہے۔ نسوانی آوازوں میں بھی سارا شگفتہ کا فرق کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض سے صاف ظاہر ہے۔ عذرا عباس اور فاطمہ حسن میں بھی تبدیلی آئی ہے۔ عشرت آفریں نے اگرچہ کم لکھا ہے تاہم ان کی آواز نئی ہے۔ ہندوستان میں نسوانی آوازیں زیادہ نہیں۔ لیکن جو بھی ہیں ان میں شہناز نبی، عذرا پروین، شبنم عشائی، ترنم ریاض اور آشا پربھات کا لہجہ اگر پہلے کی شاعری سے الگ ہے تو سوچنا چاہیے کہ ایسا کیوں ہے؟ یہ شاعری روایتی ترقی پسندی اور روایتی جدیدیت سے خاصی ہٹ کر ہے، اور اس کی اپنی فضا اور اپنی دنیا ہے۔ غزل کے شعرا کا ذکر الگ تفصیل چاہتا ہے، کیونکہ غزل کی ایمائیت اور FLEXIBILITY میں مابعد جدید کی خاصی گنجائش ہے۔

احمد صغیر: فکشن کے حوالے سے آپ نے ۱۹۶۰ء سے ۱۹۷۵ء تک کے افسانے اور افسانہ نگاروں پر سیمینار بھی کروائے، انتخاب بھی شائع کیا اور تنقید بھی کی۔ نویں دہائی اور دسویں دہائی کے افسانہ نگاروں پر نہ آپ کچھ لکھ رہے ہیں نہ ان پر سیمینار منعقد کروا رہے ہیں۔ ایسا کیوں؟

جواب: آپ کے اعتراض کا تیکھا پن حق، لیکن غور سے دیکھیں تو یہ اعتراض صحیح نہیں۔ نویں اور دسویں دہائی کے افسانہ نگار وہی ہیں جو آٹھویں دہائی کے ہیں۔ ادب میں اتنے چھوٹے چھوٹے خانے بنانا غلط ہے۔ بے شک میں ۱۹۸۰ء اور ۱۹۸۵ء میں جو بڑے سیمینار کرائے ان پر کتابیں بھی شائع کیں۔ ۱۹۹۷ء کا سیمینار مابعد جدیدیت پر ہوا۔ وہ کتاب بھی شائع ہو چکی ہے جس کا ذکر پہلے کر چکا ہوں۔ اس میں ایک حصہ ادبی فکریات پر ایک حصہ شاعری اور ایک حصہ ناول اور افسانے پر بھی ہے جس میں تازہ ترین ناولوں اور افسانوں کی بحثیں لوگوں نے اٹھائی ہیں اور خود افسانہ نگاروں نے بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ادھر ساہتیہ اکاڈمی سے بھی دو سیمینار منعقد کروا چکا ہوں، کیوں کہ آزادی کو پچاس

برس ہو گئے ہیں۔ یہ سیمینار آزادی کے بعد اردو شاعری اور آزادی کے بعد اردو فکشن کے عنوان سے منعقد ہوئے ہیں۔ ان دونوں موقعوں پر بھی کھل کر بحثیں ہوئی ہیں اور نئے پرانے سب لوگ شریک ہوئے ہیں۔ کوشش ہے کہ یہ کتابیں بھی جلد شائع ہو جائیں۔ جہاں تک میرے ذاتی مطالعات کا تعلق ہے ادبی تھیوری کی طرف زیادہ توجہ ہونے کی وجہ سے بے شک میں نے عملی تنقید کم لکھی ہے لیکن ایسا بھی نہیں کہ بالکل نہیں لکھی۔ ادھر میں نے انگریزی میں تین انتھالوجی شائع کی ہیں۔ ایک راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں پر دوسری کرشن چندر کے افسانوں پر اور تیسری بلونت سنگھ کے افسانوں پر۔ بلونت سنگھ کو کیونکہ اردو میں نظر انداز کیا گیا اس لیے میں نے اس پر کھل کر لکھا اور یہ کتاب انگریزی کے علاوہ اردو، ہندی، اور پنجابی زبانوں میں بھی شائع ہو گئی ہے۔ اس کے علاوہ منٹو کے فن کا باز مطالعہ ''منٹو کا متن ممتا اور خالی سنسان ترین'' کے عنوان سے پیش کیا جو آج کل میں شائع ہوا۔ نئے لکھنے والوں میں سلام بن رزاق اور محمد منشا یاد پر جو کچھ لکھا آپ کے علم میں ہے۔ ادھر گلزار کی کہانیوں پر اور انجم عثمانی پر بھی لکھا ہے جو تازہ ترین ہے۔ مجھے اتفاق ہے کہ اور بہت سے ہیں جن پر توجہ ہونی چاہیے۔ بہر حال وارث علوی کی انشا پردازی کے لیے بھی تو کچھ چھوڑنا چاہیے۔

ابرار رحمانی: ۱۹۶۰ء کے بعد کیا کوئی ایسا افسانہ نگار ابھر کر سامنے آیا ہے جسے ہم بیدی، منٹو یا کرشن چندر کے مرتبے کا سمجھ سکیں؟

جواب: ''مرتبہ'' تاریخ طے کرتی ہے، آپ یا میں نہیں۔ بیدی کو مانے جانے میں برسوں لگے۔ منٹو کو زندگی بھر غیر ادب کا طعنہ سننا پڑا۔ ان دو تین کے بعد بہت سے نام ہیں جن میں سے کچھ اپنی اہمیت اور حیثیت منوا چکے ہیں مثلاً قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، سریندر پرکاش اور بہت سے دوسرے ہیں جن کی تخلیقات تاریخ سے متصادم ہیں اور مرتبہ پانے کا عمل جاری ہے۔

احمد صغیر: نویں اور دسویں دہائی کے افسانہ نگاروں میں اگر آپ کو دس افسانہ نگاروں کا انتخاب کرنا ہو تو آپ کی فہرست میں کون کون افسانہ نگار ہوں گے؟

جواب: فہرست سازی کوئی اچھا کام نہیں۔ شعروں کے انتخاب میں رسوائی شرط ہے کیوں کہ پسند اپنی اپنی، خیال اپنا اپنا۔ آپ کا اصرار ہے تو سنیے۔ قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور

سریندر پرکاش کا نام تو میری فہرست میں آئے گا ہی، کیونکہ یہ لوگ اب بھی فعال ہیں۔ اس کے علاوہ ادھر والوں میں محمد منشا یاد، اسد محمد خاں، حسن منظر اور زاہدہ حنا، گزر جانے والوں میں غیاث احمد گدی اور رام لعل، اور پختہ کاروں میں جوگندر پال، اقبال مجید، جیلانی بانو، اور نیر مسعود۔ نوجوانوں میں سلام بن رزاق، سید محمد اشرف، انور خاں، انور قمر، ساجد رشید، علی امام نقوی، مقدر حمید، جینا بڑے، یہ آٹھ افسانہ نگار تو فقط ممبئی کے ہیں۔ اتنی ہی تعداد شوکت حیات اور ان کے ساتھیوں کی بہار میں ہے۔ علی گڑھ کے طارق چھتاری، حیدرآباد کے بیگ احساس، لکھنؤ کے فیاض رفعت اور محسن خاں اس پر مستزاد۔ افسانہ کی دنیا بہت وسیع ہے۔ آپ نے دس کی شرط لگائی تھی اب آپ ہی گن لیں۔ یہ بیس بائیس سے اوپر ہی ہوں گے۔ تعجب ہے ناول کا ذکر آپ کیوں نہیں کرتے۔ اس کے لیے تو زیادہ SUSTAINED کام کی ضرورت ہوتی ہے۔ ہندوستان میں نئی پیڑھی کے ادیبوں نے بعض اچھے ناول بھی لکھے ہیں۔ مثلاً صلاح الدین پرویز کا نمرتا، عبدالصمد کا دو گز زمین، الیاس احمد گدی کا فائر ایریا، گیان سنگھ شاطر کا گیان سنگھ شاطر، اقبال مجید کا نمک، شموئل احمد کا ناولٹ ندی، حسین الحق کا فرات، پیغام آفاقی کا مکان، غضنفر کا پانی، مشرف عالم ذوقی کا بیان، محمد علیم کا جواماں ملی۔

ابرار رحمانی: اردو افسانہ پاکستان میں بہتر لکھا جارہا ہے یا ہندستان میں؟

جواب: ایسا کوئی فیصلہ ممکن نہیں۔

احمد صغیر: عالمی ادب کے بالمقابل پہنچنے کے لیے اردو افسانہ نگاروں کو کیا کرنا ہوگا؟

جواب: ماسٹرز کو یعنی شاہکاروں کو پڑھنا ہوگا۔ ہندستانی زبانوں مثلاً بنگالی، گجراتی، مراٹھی، ہندی، ملیالم، کنڑ کے بہترین نمونوں کو پڑھنا ہوگا۔ اسی طرح اعلیٰ یوروپی، روسی، فرانسیسی اور لاطینی امریکہ کے تراجم کو بھی پڑھنا چاہیے۔ نئی ادبی فکر کی آگہی ضروری ہے اور زبان پر قدرت، بیانیہ پر قدرت اور فنی دسترس ضروری ہے جس میں کوشش اور توفیق دونوں کا دخل ہے۔ فیض احمد فیض نے کہا تھا کہ "فن کے مجاہدہ کا کوئی نروان نہیں ہے۔"

ابرار رحمانی: موجودہ مغربی فکشن اور اردو فکشن میں کیا فرق ہے؟

جواب: وہی فرق ہے جو مغرب کی دنیا اور اردو کی دنیا میں ہے۔

احمد صغیر: فی زمانہ زیادہ بہتر افسانے ہندی میں لکھے جارہے ہیں یا اردو میں؟ اور ہندی اردو افسانوں میں موضوع، مواد اور تکنیک کی سطح پر کیا باتیں ہیں؟

جواب: ہندی میں خاصی گہما گہمی ہے اور ایک سے ایک اچھا لکھنے والا موجود ہے لیکن خود ہندی والے تسلیم کرتے ہیں کہ اردو افسانہ آگے ہے۔

ابرار رحمانی: اردو میں ڈرامے کیوں نہیں لکھے جا رہے ہیں؟

جواب: ڈرامہ خال خال لکھا جا رہا ہے، ایسا نہیں ہے کہ لکھا ہی نہیں جا رہا لیکن ڈرامہ اردو کے مزاج سے لگا کھاتا ہوا ایسا نہیں ہے۔

احمد صغیر: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان تخلیقی ادب نہیں خریدتی، کیا یہ صحیح ہے کہ قرۃ العین حیدر کا ناول نہیں خریدا جا سکتا البتہ اس ناول پر ایم فل کا گھٹیا مقالہ کسی صورت میں ضرور خریدا جائے گا؟

جواب: یہ شدید فہمی ہے کہ تخلیقی ادب پر کوئی پابندی ہے مثلاً غالب کے نئے اور تاریخی متن پر مبنی ایک سے ایک اعلیٰ کتاب آئی ہے یا باغ و بہار یا گلزار نسیم کا بہتر سے بہتر متن چھپ کر آیا ہے یا کوئی فسانۂ آزاد یا طلسم ہوش ربا یا پریم چند کا پورا سیٹ شائع کرے یا کبیر، میر یا میرا بائی پر دولسانی اعلیٰ اڈیشن سامنے آئیں تو یہ سب تخلیقی ادب ہے جس کے لیے سرکاری سبسڈی برحق ہے اس اسکیم کے تحت یہ سب خریدا جاتا ہے اور خریدا جاتا رہا ہے۔ یہ شدید غلط فہمی ہے کہ ایم فل کا گھٹیا مقالہ ضرور خریدا جاتا ہے۔ گھٹیا مقالہ ایم۔ فل کا ہو یا پی۔ ایچ ڈی کا، ہرگز ہرگز نہیں خریدا جاتا اور نہ ہی خریدنا چاہیے۔ پوری اسکیم چھپی ہوئی موجود ہے۔ اس کو پڑھ لیں یہ فقط اردو کے لیے نہیں ہندی اور سنسکرت کے لیے بھی یہی اصول ہے۔ سرکاری امداد وہاں برحق ہے۔ جہاں جہاں پرائیوٹ پبلشنگ کے بس کی بات نہیں، مثلاً حوالے کی کتابیں، یا علمی کتابیں۔ زندہ زبانیں اپنے زندہ تخلیقی ادب میں سرکار کی اعانتی پالیسیوں کا دست نگر ہو جائے۔ یہ وہی سبسڈی پر پلنے والی بات ہوگی جو زندہ ادب کے لیے سم قاتل ہے۔ زندہ تخلیقی ادب کو بیساکھیوں کی نہیں اپنے پڑھنے والوں کی ضرورت ہوتی ہے۔

ابرار رحمانی: نئی نسل کے افسانہ نگاروں میں مشرف عالم ذوقی، محسن خان، احمد صغیر، مظہر الزماں خاں، قاسم خورشید، رفیع حیدر انجم، نور الحسنین وغیرہ کے بارے میں آپ کے کیا تاثرات ہیں؟

جواب: میرے تاثرات وارث علوی کی طرح خراب نہیں ہیں۔ لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ آپ کی نسل ہر وقت اپنی تعریف سننا چاہتی ہے۔ مظہر الزماں خاں تو بہت پہلے سے لکھ

رہے ہیں۔ان کے دو ناول ''آخری زمین'' اور ''آخری داستان گو'' پہلے چھپ چکے ہیں۔ افسانوں کا دوسرا مجموعہ ''دستکوں کا ہتھیلیوں سے نکل جانا'' ابھی چھپا ہے۔نور الحسنین کی کتاب ''گڑھی میں اترتی ہوئی شام'' میں نے حال ہی میں پڑھی ہے ان کی اس نام کی کہانی قصباتی عزت نفس کی عمدہ کہانی ہے، اور ماحولیات کے نقطۂ نظر سے بھی قابل توجہ ہے۔ محسن خاں کی ''زہرہ'' کا قائل ہوں، مشرف عالم ذوقی نے ادھر سب سے زیادہ لکھا ہے اور متوجہ کیا ہے۔ان کے دو افسانوں کے مجموعے اور دو ناول آ چکے ہیں۔وہ ناول نگار بھی اچھے ہیں، ''ذبح'' ابھی چھپا ہے۔انہیں کوئی نظر انداز نہیں کر سکتا۔ویسے معلوم ہونا چاہیے کہ ادبی قبولیت بہت آہستہ روی سے ہوتی ہے۔اس میں فوری پسند و ناپسند کو زیادہ اہمیت نہیں دینا چاہیے۔ایک دوسرے پر سبقت لے جانے یا نمایاں ہونے میں کسی کے جاننے نہ جاننے سے کچھ نہیں ہوتا، اصل چیز فنی دسترس ہے جو دیر سویر لوہا منوا لیتی ہے اور سب کو متوجہ کرتی ہے۔ بیشک ادھر زندگی اور بھی تیز رفتا ہوگئی ہے لیکن ادب کا تا اور لے دوڑی کا کھیل نہیں۔ ادب میں صبر اور بے نیازی شرط ہے۔نئی نسل کے ادیبوں کو چاہیے محنت سے جی نہ چرائیں، مسائل کی آگہی، بیان پر قدرت اور فنی دسترس یہ تین چیزیں بیحد ضروری ہیں۔ادب میں کوئی SHORTCUT نہیں۔ نئے لکھنے والے اگلوں سے بہتر لکھیں گے تبھی تو نام پائیں گے۔

O

باب چہارم

تبصیر

فرمان فتح پوری، عتیق اللہ، انتظار حسین
محمود ہاشمی، مظفر علی سیّد، حنیف کیفی
امام مرتضی نقوی، کرشن گوپال ورما

اس دشت میں اے سیل سنبھل کر ہی قدم رکھ
ہر سمت کو یاں دفن مری تشنہ لبی ہے

(میر تقی میر)

فرمان فتح پوری

ڈاکٹر نارنگ اپنی پہلی تصنیف کی روشنی میں

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ عہدِ حاضر کے اُن لکھنے والوں میں ہیں جن کا شمار صفِ اول کے ادیبوں میں ہوتا ہے۔ ادیب اور صفِ اول کا ادیب ہونا عمر بھر کی ریاضتِ قلم کا حاصل ومطالعاتی شغف کا ثمر ہوتا ہے، چنانچہ یہ رتبۂ بلند سب کو نہیں کسی کسی کو میسّر آتا ہے، بقول شاعر:

یہ رتبۂ بلند ملا جس کو مل گیا
ہر مدعی کے واسطے دار و رسن کہاں

اس عظیم منصب پر فائز ہونے والے صاحب قلم کو بعض نے اسکالر اور دانشور کا نام دیا ہے بعض نے نقاد و محقق کے نام سے پکارا ہے اور بعض نے زبان وادب کے نبّاض ومزاج شناس سے موسوم کیا ہے، چنانچہ ڈاکٹر نارنگ کو ان کے علم وفضل اور اُن کی لسانی و ادبی خدمات کے حوالے سے خواہ کتنے ہی القاب سے ملقب اور کتنی ہی صفات سے متصف کریں آخر کار بالا جمال یہی کہنا ہوگا کہ وہ صفِ اوّل کے ادیب ہیں۔

ادب کی غایت اور ماہیت سے اس جگہ بحث نہیں البتہ اس قدر ضرور کہنا ہے ادب جیسا کہ سب جانتے ہیں، فنونِ لطیفہ کی ایک شاخ ہے یعنی فن لطیف ہے۔ یہ فن لطیف اپنے اظہار میں دوسرے فنونِ لطیفہ، موسیقی و مصوری اور رقص و نقاشی سے بہت مختلف ہے، اس میں مقرون یا مادی اجزا برائے نام استعمال ہوتے ہیں اور وہ بھی محض اس لیے کہ:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

گویا ادب کے میڈیا میں صرف حرف وصوت شامل ہیں اور حرف بھی چونکہ کسی

نہ کسی صوت ہی کا اسم صفت ہے اس لیے صوت ہی کو ادب کا مظہر قرار دینا مناسب ہوگا پھر بھی ''صوت'' جب قاری یا سامع کے لیے نئے نئے معنی لے کر قدرے مقرون صورت میں حرف وکلمات کی شکل میں رونما ہوتی ہے تو زبان کہلاتی ہے یوں ادب کا وسیلۂ اظہار، زبان اور صرف زبان ٹھہرتی ہے اور زبان کا خزانہ، الفاظ کے جواہرات سے مالا مال ہوا کرتا ہے۔ الفاظ کے جواہرات کے پارکھ ہی حقیقتاً ادب کے پارکھ اور نباض ہوتے ہیں کہ الفاظ اپنی ظاہری صورت میں سادہ سہی لیکن باطن میں یا معنیاتی سطح پر بہت پیچیدہ اور طلسماتی فضا کے حامل ہوتے ہیں، چنانچہ جب تک لفظ کی تہہ تک دل ونظر کی رسائی نہ ہو، ادب کی سچی پرکھ کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ شاعرِ انقلاب جوش ملیح آبادی کو ہمارے ادب میں ادیب و ناقد کی حیثیت حاصل ہو یا نہ ہو لیکن ادیبوں اور ناقدوں کے لیے اُن کا یہ مشورہ بہر حال قابل توجہ ہے:

لیلائے سخن کو آنکھ بھر کر دیکھو
قاموس و لغات سے گزر کر دیکھو
الفاظ کے سر پر نہیں اڑتے معنی
الفاظ کے سینے میں اتر کر دیکھو

اب لفظ ومعنی اور زبان وادب کے اس گہرے رشتے کے حوالے سے دیکھیں تو کہنا پڑتا ہے کہ صفِ اول کے ادیب کے لیے علم وفکر پر مبنی فلسفیانہ مضامین کے مطالعے کے دوش بدوش حرف وصوت کا نباض اور زبان کا رمز شناس ہونا بھی ضروری ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہہ لیجیے کہ ایک ادیب کے لیے جہاں یہ جاننا ضروری ہوتا ہے کہ کسی شعر یا ادب پارے میں کیا بات کہی گئی ہے وہیں یہ جاننا بھی لازم آتا ہے کہ بات کس طرح اور کس انداز سے کہی گئی ہے، اس لیے کہ ادب میں دوسری بات کی اہمیت پہلی بات سے کسی طرح کم نہیں ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے ذہن وقلم، ادیب کی اِن دونوں بنیادی صفات کے حامل ہیں اور سچ یہ ہے کہ اپنی انہیں صفات کی بدولت انھوں نے نہ صرف برصغیر پاک وہند میں بلکہ اس سے بھی پرے مشرق ومغرب دونوں میں ایسی شہرت وتکریم حاصل کر لی ہے جو بین الاقوامی سطح پر اردو والوں کے لیے باعث افتخار وناز بھی ہے اور قابل رشک بھی۔

ایک کامل ادیب کی حیثیت میں ڈاکٹر نارنگ کی قلمرو میں، کم و بیش ادب کے سارے ہی شعبے شامل ہیں۔ صوتیات و معنیات، تعلیم و تدریس، لسانیات و اُسلوبیات، شعریات و سماجیات، ساختیات و پس ساختیات، کتابیات ولسانی تشکیلات اور مسائل املا و لغات سے لے کر اہم اصنافِ سخن مثل مثنوی غزل، دوہا، جدید نظم، افسانہ، ناول، سفرنامہ اور مرثیہ تک شاید ہی کوئی موضوع ہوگا جس پر ڈاکٹر نارنگ نے قلم نہ اٹھایا ہو اور تحقیق و تنقید کا حق نہ ادا کیا ہو، خاص بات یہ ہے کہ وہ قدیم و جدید اور مغرب و مشرق، دونوں کی ادبی روایات اور ان کی نظریاتی و ثقافتی اساس سے آشنا ہیں اور یہ اسی آشنائی کا کرشمہ ہے کہ ان کی ادبی تحریریں اپنے اندر ایک ایسا جہانِ معنی رکھتی ہیں جو ادب کے عام و خاص قاری، دونوں کے لیے یکساں جاذبِ نظر و دامن کش ہے۔

ایسے میں کچھ سمجھ میں نہ آتا تھا کہ ان کی علمی و ادبی خدمات کے کس گوشے کو اپناؤں اور کس زاویے سے بات کروں کہ بات بن جائے۔ سوچا کہ ڈاکٹر نارنگ کی سیرت و شخصیت اور اُن سے ملاقاتوں کے حوالے سے کوئی مضمون باندھوں لیکن ذرا دیر میں اندازہ ہو گیا کہ یہ تو پہلے سے بھی زیادہ مشکل کام ہے، اس لیے کہ میں نارنگ صاحب کو ذاتی اور شخصی طور پر آج سے نہیں تقریباً چار دہائیوں سے جانتا ہوں نصف ملاقات یعنی باہم مراسلت کو بھی اس میں شامل کرلوں تو یہ عرصہ اور بھی دراز ہو جاتا ہے۔ اور میں نے ان کی باغ و بہار شخصیت کو نجی محفلوں سے لے کر ادبی نشستوں، مذاکروں اور کانفرنسوں تک ہر قسم کے اجتماع میں دیکھا ہے، پاک و ہند کی درجنوں محفلوں کے ساتھ، چنڈی گڑھ کی عالمی اُردو کانفرنس اور جامعہ ملیہ اسلامیہ کے شعبہ اردو کی ادبی نشستوں سے لے کر واشنگٹن اور ٹورنٹو کی جدید اردو شاعری اور جوش ملیح آبادی کے موضوعات پر عالمی سطح کے سیمینار اور کانفرنس میں بھی میرا اُن کا ساتھ رہا ہے، اپنے گھر سے لے کر اُن کے گھر تک کراچی اور دہلی میں بالکل گھریلو نوعیت کی ہمراہی اور خوش وقتی بھی مجھے میسّر رہی ہے اور میں ان کی خرد افروز گفتگو، فکر انگیز بذلہ سنجی، نشاط اور قہقہہ، معنی خیز زیرِ لب تبسم و خاموشی کا بھی ہم دست و ہم راز رہا ہوں، بڑے ادبی اجتماعات میں اُن کی تقریر کا سحر تو مجھ پر گھنٹوں طاری رہا ہے، ان سب باتوں کو چھیڑنا اور انھیں پوری صحت کے ساتھ اس طرح موضوعِ گفتگو بنانا کہ قارئین کے لیے افادہ و نشاط کا سامان پیدا ہو جائے۔ دشوار تر نظر آیا، چار و ناچار اس داستان کو ترک کر کے ذہن کو

ابتدائی سوچ کی طرف پھر رجوع کیا۔

اس ساری الجھن میں مجھے محبّ مکرم ڈاکٹر عبدالحق نے ڈالا، نہ جانے کیوں انھوں نے اپنے منصوبے کے سلسلے میں مجھے بہت تاخیر سے یاد کیا اور ستمبر کی آخری تاریخوں میں یہ حکم دیا کہ مجھے ڈاکٹر نارنگ کے بارے میں ضرور کچھ لکھنا ہے اور ۱۵ اکتوبر سے پہلے بہرحال اُن تک بھجوانا ہے، مجبوراً ڈاکٹر نارنگ کی پہلی مطبوعہ کتاب ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' ڈھونڈ نکالی۔ ڈاکٹر صاحب کی کتابوں میں یہ کتاب شاید مختصر ترین ہے۔ لیکن چونکہ میری نظر میں گراں قدر اور چیزے کہتر بقیمت بہتر کے مصداق ہے، اِس لیے اِسی کے بارے میں کچھ عرض کر کے اپنا نام ڈاکٹر نارنگ کے باج گزاروں میں لکھوا رہا ہوں۔

ڈاکٹر نارنگ کی تصنیف ''مطبوعہ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی ۱۹۶۲ء میں اُن کی دوسری کتابوں کے سائز کے برعکس چھوٹی تقطیع میں شائع ہوئی ہے، اسے اظہار خیال کے لیے میں نے یوں انتخاب کیا ہے کہ یہ الف سے لے کری تک میری پڑھی ہوئی ہے اور میں نے اپنی کتاب ''اردو کی منظوم داستانیں'' مطبوعہ انجمن ترقی اردو کراچی مطبوعہ ۱۹۷۱ء میں اس سے جابجا استفادہ کیا ہے۔ ان باتوں سے بھی اہم بات یہ ہے کہ میں نے اس کتاب کو ڈاکٹر نارنگ کی نگارشات کے تینوں اہم پہلوؤں یعنی تنقید، تحقیق اور لسانیات کا ترجمان اور نمائندہ جانتا ہے۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے یہ کتاب بنیادی طور پر اردو مثنویات سے تعلق رکھتی ہے۔ مثنویات کے موضوع پر اردو میں متعدد تحقیقی و تنقیدی کتابیں موجود ہیں، کسی خاص شاعر کی مثنویات یا کسی خاص مثنوی کے مطالعے سے قطع نظر، اُردو مثنویات کے عمومی اور مجموعی مطالعے پر مبنی مندرجہ ذیل کتابیں خاص اہمیت رکھتی ہیں جن میں ڈاکٹر عقیل رضوی اور ڈاکٹر گیان چند کی کتابیں ڈاکٹر نارنگ کی کتاب کے بعد آئی ہیں۔

۱۔ اردو مثنویات از امیر احمد علوی، مطبوعہ لکھنؤ ۱۹۳۶ء

۲۔ تاریخ مثنویات از جلال الدین جعفری، مطبوعہ لاہور سنہ ندارد۔

۳۔ اردو مثنوی کا ارتقا از پروفیسر عبدالقادر سروری، مطبوعہ حیدرآباد دکن ۱۹۴۷ء

۴۔ اردو مثنوی کا ارتقا شمالی ہند میں از ڈاکٹر عقیل احمد رضوی، الہ آباد ۱۹۶۵ء

۵۔ اردو مثنوی شمالی ہند میں از ڈاکٹر گیان چند جین مطبوعہ انجمن ترقی اردو، دہلی ۱۹۶۹ء

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے تحقیقی و تنقیدی مزاج نے اردو مثنویات کے عمومی ارتقائی

مطالعے کی روش عام سے ہٹ کر اردو مثنویات کے مطالعے کی سب سے الگ راہ نکالی ہے، جو برصغیر کے ہند آریائی تہذیبی دھارے کی نمائندگی اور ترجمانی کرتی ہے۔ اردو میں مثنویات کا بڑا ذخیرہ ہے اور ان میں سے بعض خاصی طویل ہیں، ان ساری مثنویوں کو پڑھنا اُن کے موضوع و مواد پر غور کرنا اور پھر یہ طے کرنا کہ کون کون سی مثنویات ایسی ہیں جو ہندوستانی قصوں سے ماخوذ ہیں اور یکسر مقامی رنگ رکھتی ہیں ایک دشوار کام تھا۔ ڈاکٹر نارنگ اس دشواری سے جس آسانی کے ساتھ گزر گئے ہیں وہ ان کی دقتِ نظر، وسعت مطالعہ اور اعلیٰ درجے کی تحقیقی وتنقیدی صلاحیت پر دال ہے، ممکن ہے بعض کو چھان بین اور انتخاب کے سلسلے کا یہ مرحلہ چنداں مشکل نہ معلوم ہو لیکن مجھے اس مشکل کا اندازہ ہے اور اندازہ اس وقت ہوا جب میں نے اپنی کتاب ''اردو کی منظوم داستانیں'' مطبوعہ انجمن ترقی پاکستان ۱۹۷۱ء کے لیے مواد یکجا کرنا شروع کیا تھا۔ اس لیے بیشتر منظوم داستانیں مثنوی کی ہیئت میں تھیں اور ان سب کے مطالعے کے بعد ہی یہ طے کیا جا سکتا تھا کہ کون سی مثنوی بہ اعتبار موضوع داستان پر مبنی ہے۔ یقیناً اسی قسم کی دقت ڈاکٹر نارنگ کو پیش آئی ہوگی اس لیے کہ ان کے موضوع کے دائرے میں خاص نوع کی مثنویاں شامل تھیں اور انھیں ان مثنویوں کا عمومی نہیں بلکہ خصوصی جائزہ لینا تھا۔ علامہ نیاز فتحپوری نے ڈاکٹر نارنگ کے اس مشکل کام کو بہت خوبصورت الفاظ میں اس طور پر سراہا ہے:

> ''غزل نام ہے بیانِ محبت کا اور مثنوی داستانِ محبت کا، وہ سرودِ غم ہے اور یہ بزم ماتم، اور ڈاکٹر نارنگ کی یہ تصنیف اسی بزمِ ماتم کی تاریخ ہے جو ہندو مسلم کلچر کو ایک کر گئی اور اردو کو دونوں کی مشترکہ مجلس زبان بنا گئی۔
>
> صنفِ مثنوی پر اس وقت تک بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن ڈاکٹر نارنگ کی تصنیف
>
> زور دگر است ایں کماں را۔''

اردو میں غزلوں کے بعد سب سے بڑا ذخیرہ مثنویوں کا ہے، چونکہ مثنوی نگاری کے سلسلے میں آسانی یہ ہے کہ اس کے لیے کسی بحر یا موضوع کی قید نہیں ہے کسی بحر میں اور کسی موضوع پر مثنوی کہی جا سکتی ہے، اس کا قافیائی نظام بھی ساری اصناف شعری سے

سہل تر ہے، اس لیے اردو شاعری کی تاریخ میں ابتدائی زمانے ہی سے مثنوی کا رواج ملتا ہے چنانچہ شاید ہی کوئی شاعر ہوگا جس نے مثنوی نہ کہی ہو۔ نتیجہ اردو میں معیاری و غیر معیاری مثنویات کا بہت بڑا انبار موجود ہے۔ اس انبار کی چھان بین کے بعد ڈاکٹر نارنگ نے اردو مثنویات کو دو بڑے خانوں مقامی و بیرونی میں تقسیم کیا، پھر اول الذکر کی باعتبار موضوع مندرجہ ذیل شقیں قائم کیں:

۱۔ مذہبی عقاید کی ترجمان مثنویاں
۲۔ تاریخی واقعات سے منسلک مثنویاں
۳۔ معاشرتی کوائف و آثار کی حامل مثنویاں
۴۔ ہندوستان کے فطری مناظر کی ترجمان مثنویاں
۵۔ حب الوطنی کے جذبات سے وابستہ مثنویاں
۶۔ ہندوستانی قصے کہانیوں سے ماخوذ مثنویاں

آخری شق یعنی ہندوستانی قصے کہانیوں سے ماخوذ مثنویوں کو ڈاکٹر نارنگ نے خصوصی مطالعے کے لیے منتخب کیا، پھر انھیں بلحاظ زماں و مکاں چار شعبوں یعنی (۱) پورانک قصے (۲) لوک کہانیاں (۳) نیم تاریخی قصے (۴) ہند ایرانی قصے، میں تقسیم کر کے ہر شعبے کی مثنویوں کا فنی و تاریخی اور تحقیقی و تنقیدی جائزہ لیا۔ اور ان مقامی کہانیوں پر مبنی اردو مثنویوں کی روشنی میں ہندو مسلم کلچر کی ایک ایسی حقیقی تصویر سامنے لے آئے جو اپنے موضوع کی ندرت اور فکر و نظر کی تازہ کاری کی بدولت اردو کے تحقیقی و تنقیدی سرمائے میں بے مثال اضافہ قرار پائی۔ نامور محقق مولانا امتیاز علی خاں عرشی نے ڈاکٹر نارنگ کے اس گراں قدر عالمانہ تحقیقی کام اور موضوع کے حوالے سے صحیح لکھا ہے کہ:

> ''اس بحث نے ایک اور پہلو روشن کر دیا اور وہ ہے اردو ادب کا قدیم ہندوستانی ذخیرۂ ادب سے استفادہ۔''

ڈاکٹر نارنگ کا یہ ابتدائی تحقیقی و تنقیدی کام ہے جسے انھوں نے ۱۹۵۹ء میں مکمل کیا اور دہلی یونی ورسٹی سے ڈاکٹریٹ کی سند حاصل کی۔ کتابی صورت میں یہ کام جنوری ۱۹۶۲ء میں مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی سے شائع ہوا اور علمائے ادب کی توجہ کا مرکز بن کر ڈاکٹر نارنگ کی شہرت و توقیر کا باعث ہوا۔

جیسا کہ عرض کیا گیا یہ ڈاکٹر نارنگ کے علمی وادبی کام کا نقطۂ آغاز تھا اور جس کا آغاز اتنا شاندار ہو، اس کے مستقبل کی تابناکی کا اندازہ لگانا مشکل نہیں رہ جاتا، ڈاکٹر نارنگ نے اس کے بعد اپنے علمی وادبی دائرہ کار کو اس طرح بڑھایا کہ اردو شعر وادب کی جملہ اصناف، ساری روایات اور نظری وعلمی تنقید کے جملہ مباحث اُن کی گفتگو کا موضوع بن گئے اور ان کا شمار اردو ادب کے تاریخ ساز اور نظریہ آفریں ناقدوں اور دانشوروں میں ہونے لگا۔

اس وقت ان کی تصنیفی وتالیفی مطبوعات کی تعداد تین درجن سے اوپر ہے اور اُن کی علمی وادبی سرگرمیاں بتاتی ہیں کہ ابھی اس سرمائے کو مزید باثروت ہونا ہے، خدا کرے ایسا ہی ہو اور ڈاکٹر صاحب موصوف کی ذات وصفات کے روپ میں جو ایک عظیم قلمکار، زبان وادب کے عالمی اُفق پر، اُردو کے علمبردار وسفارت کار کی حیثیت سے، ہمارے سامنے آیا ہے وہ تادیر تابندہ و پائندہ رہے۔

O

عتیق اللہ

ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات

اردو ادب میں گزشتہ کم و بیش چالیس برس نظریاتی تنازعات سے وابستہ رہے ہیں۔ بالخصوص اُس نظریے کو بار بار تنقید کا نشانہ بنایا گیا ہے جس کا خمیر سماجی، سیاسی اور اقتصادی متعلقات سے تیار ہوا تھا، اُن نظریات پر بھی کبھی کبھار گرفت کی گئی ہے جن کی نمود، نفسیات اور جمالیات وغیرہ تجربی اور علمی سیاق سے ہوئی تھی۔ لسانیات نے علمِ زبان کی حدود سے نکل کر اسلوبیات کی نئی تعبیریں وضع کیں اور اس طرح معنیات اور نشانیات کے حوالے سے ادبی تنقید کے دانش ورانہ گُرے کو وسیع کرنے میں کافی مددگار ثابت ہوئی۔

ساختیات جو ایک طرزِ فکر اور دانش ورانہ تجزیاتی طریقِ کار سے عبارت ہے، ادبی تنقید میں ایک قدرے جدید نظریہ ہے، جس کی باقاعدہ بنیاد گزاری اسی صدی کے چھٹے عشرے میں کلاڈ لیوی اسٹراس (اصلاً ماہر بشریات) کے ذریعے عمل میں آئی۔ ابتدائی آثار کے طور پر روسی ہیئت پسندوں اور پراگ اسکول (۱۹۳۰ء) رومن جیکب سن کی حیثیت جن میں کلیدی تھی، اور سوسئیر کا ساختیاتی تصور بابت ۱۹۱۳ء میں اس کے نشانات نمایاں ہیں۔

نشانیات SEMIOLOGY جس کی رو سے زبان ایک نظامِ نشانات ہے۔ زبان نام ہے ایک خودمختار اور تہذیبی طور پر معین نظامِ نشانات کا خارجی حقیقت سے کسی بھی قسم کے ذاتی یا طبعی رشتے کے بغیر الفاظ و معانی کے رشتے وجود میں آتے رہتے ہیں۔ اس تصور کا مخرج فرڈی نیانڈ ڈی سوسئیر کا فلسفۂ لسان ہے کہ:

'زبان NOMENCLATURE تسمیہ یعنی اشیا کو نام دینے والا نظام نہیں ہے بلکہ زبان افتراقات کا نظام ہے، جس میں کوئی مثبت عنصر نہیں ہے'۔ (ترجمانی: نارنگ)

سوسئیر کو اسی بنا پر جدید لسانیات کا باوا آدم بھی کہا جاتا ہے، خصوصاً عصری

فرانسیسی ماہرین ساختیات نے معیار سازی بلکہ بنیادی معیار سازی میں سوسئیر ہی کے تصوات پر بنائے ترجیح رکھی ہے۔

ماہرین لسانیات کے علاوہ ادبی نقادوں، ماہرینِ بشریات، فلسفیوں اور نفسیات دانوں وغیرہ کا ایک بڑا حلقہ ہے جو اپنے آپ کو ساختیاتی کہتا ہے۔ ان کے پہلو بہ پہلو ان نکتہ طرازوں کی بھی کمی نہیں جو سرے سے ساختیات ہی کے منکر ہیں یا لسانیاتی تصورات کا طرزِ اطلاق ہی ان کے نزدیک صحیح نہیں ہے ماہرین ساختیات کا مختلف النوع علوم سے تعلق ہونے کی بنا پر اس کی نہ تو کوئی حتمی فرہنگ تیار ہو سکی ہے اور نہ ہی معروضی بنیاد پر واضح اصول بندی بالآخر کلیت پسندی یا جبریت کی طرف لے جاتی ہے۔ تاہم مختلف علوم کے ماہرین کے اختلاف میں ایک عمومی وحدت کی جستجو ضرور کی جا سکتی ہے اور اُسی کا نتیجہ ہے کہ ہم جسے ساختیات کہتے ہیں اُسے نئی ساختیاتی شعریات سے بھی موسوم کیا جا سکتا ہے اور اس حوالے سے ادب کی نئی تھیوری کا امکان بھی اسی میں مُضمر ہے۔

اسی وحدت کی جستجو کی ایک تازہ نظیر گوپی چند نارنگ کی جحیم و ضخیم تصنیف 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'، ہے۔ نارنگ کا یہ بلند کوش کام ایک دو برس کے تفکر کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ اس عمل میں گذشتہ دس بارہ برس کی سعی کاوش بکار آئی ہے، یعنی جب انھوں نے اردو میں اسلوبیات کو روشناس کرایا تھا تب ہی ان کے ذہن میں ایک مبسوط منصوبے کے خطوط بھی قائم ہو چکے تھے۔ ممکن ہے انھیں اس بات کا احساس نہ ہو مگر ایک تسلسل ہے جو اُن کے مضامین کے سنینِ اشاعت سے تدریجی تواتر کا پتہ دیتا ہے۔ روسی ہیئت پسندی سے لے کر پس ساختیات تک کی مختلف کڑیاں مغرب میں لفظ و معنی اور ان کے رشتوں کے ان مباحث کو ایک نیا نام دینے کی سعی کی مترادف ہیں، جس کی پہلی تمہید ارسطو نے باندھی تھی۔

گوپی چند نارنگ نے وحدت کی جستجو کا دائرہ اس معنی میں وسیع تر کیا ہے کہ انھوں نے مشرق کے ان کم و بیش گم شدہ ادبی تصورات یا شعری لسانیات کی بازیافت کی ہے، جن کا مغربی تصورات کے دباؤ کے تحت ارتقا رک گیا تھا۔ ہم ہی نے انھیں آثارِ قدیمہ کا نام دے کر طاقِ نسیاں کی زینت بنا دیا تھا۔ اسی لیے ہم انھیں تا بہ ہنوز اپنی فہم کا حصہ نہیں بنا سکے۔ تاہم مشرق تا مغرب روایت و دانش کا یہ عظیم تسلسل عالمی تہذیبی اور بشریاتی باہمی مبادلے

اور اساسی وحدت کی توثیق کرتا ہے۔

گوپی چند نارنگ اگر محض ساختیات و پس ساختیات کے یوروپی مباحث ہی سے روشناس کراتے تو اس کی بھی ایک اہمیت تھی، لیکن وحدت کی جستجو میں اُنھوں نے عربی و فارسی اور سنسکرت شعریات کے بحرِ ذخار کی بھی خاطر خواہ غواصی کی ہے اور نتیجۃً جو گوہر ہائے مراد وہ اپنے دامن میں سمیٹ لائے ہیں اُن کی تب و تاب سے یقیناً ہمارے ذہن کدے منور ہوئے ہیں۔

اِس مطالعے میں چین کی کمی ضرور کھٹکتی ہے کیوں کہ چین کے تصوراتِ فن عظیم تر مشرق ہی کے اہم باب ہیں۔ مغرب میں لفظ و ہیئت کے جدید اولین نکتہ شناسوں میں ایذرا پاؤنڈ بھی تھا جو نگارخانہ چین کی جلوہ سامانیوں سے اپنے آپ کو محفوظ نہیں رکھ سکا۔ خود آئی۔ اے۔ رچرڈز کا SYNAESTHESIS کا تصور اصلاً کنفیوشس کے ینگ اور یانگ کے تصور سے ماخوذ تھا۔ چینی جمالیات کے مطابق تعادل اور ہم آہنگی جیسی ذہنی حالتیں فن اور زندگی میں بھی اِسی قدر لازمی ہیں۔ یہ دونوں اوصاف مواد و مافیہ کے بجائے ہیئت سے پیدا ہیں۔ اِس طرح اگر کوئی فن یا شاعری تعادل اور ہم آہنگی مہیا کرتی ہے تو اُس کا مصدر ہیئت (معنی جس کا مقدر ہے) ہوتی ہے نہ کہ مواد۔

قطع نظر اِس بحث سے بلاشبہ گوپی چند نارنگ نے ماضی بعید کو صیغۂ حال سے بڑی خوبی کے ساتھ ربط دینے کی کوشش کی ہے۔ اُن کا بنیادی تھیس (موقف) بھی یہی ہے کہ ایک طرف مغرب میں ساختیات کے بنیادی آثار ارسطو، اور رومی نقادوں کے یہاں کارفرما ہیں مگر افلاطون اور اُس کے پیروکاروں کے اثرات بھی اُس میں گھلتے ملتے رہے۔ نتیجۃً یہ دونوں رجحانات ادب و تنقید کی تاریخ میں کبھی پہلو بہ پہلو اور کبھی ایک دوسرے پر سبقت لیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ تاہم ارسطو جسے استادوں کا استاد کہا گیا ہے، تقریباً ہر دور میں کسی نہ کسی صورت، اپنی قوت کا احساس دلاہی دیتا ہے، جس کی ایک صورت ساختیاتی شعریات میں عمل آور ہے۔ دوسری طرف مشرقی شعریات جو (سنسکرت، عربی اور فارسی روایات پر مبنی ہے) کے تسلسل کی وہ تاریخ ہے جس کا ایک سرا قبلِ مسیح سے جا کر ملتا ہے۔

گوپی چند نارنگ کے اس حوالۂ معترضہ کے ساتھ کہ مغربی فکر کا رویہ ایشیائی ذہنی اکتسابات کے ساتھ (بالعموم) افسوس ناک حد تک جانبدارانہ رہا ہے، ایڈورڈ سعید کے ہم

خیال ہیں۔ وہ نہ صرف یہ ثابت کرتے ہیں کہ جدید مغربی ساختیاتی تصورات ایک دوسرے کے موثق ہیں بلکہ لفظ و معنی یا لسان کی بحث کے ذیل میں تصورِ لفظ سے متعلق جو ترجیحات ساختیات و پس ساختیات نے قایم کی ہیں اُن کا سرچشمہ اصلاً دانش مشرق میں موجود ہے جسے ہم نے بھلا دیا ہے اور جس کی بازیافت کی ضرورت ہے۔

مشرق میں سنسکرت شعریات و فلسفہ لسان اور نحویات کی تاریخ ازیاسک (تقریباً ۴۰۰ قبل مسیح) تا جے دیو (۱۳ اویں صدی عیسوی) کم و بیش ۱۷ سو برسوں تک پھیلی ہوئی ہے۔ ان قواعد دانوں، مفکروں ناٹیہ شاستروں اور شعریات کے اساس گروں نے اپنے اپنے صیغوں میں جن تصورات کی تشکیل کی ہے گوپی چند نارنگ نے ان میں سے صرف انھیں کو اپنے موقف کا حوالہ بنایا ہے جن میں ساختیات و پس ساختیات کے بنیادی معائر ہم مشابہ تھے۔

سوئیر کا تصورِ لسان المعروف بہ ساختیات اصلاً سنسکرت قواعد داں پانی (۴۰۰ قبل مسیح) کی عطا ہے۔ جس میں لفظ کی حیثیت حکم کی ہے۔ میمانسا والے بھی اسی تصور پر قائم ہیں، نیایے روایت، میں سوئیر کی مانند لفظ و معنی کے رشتے کو خود مختار، خودرَو اور غیر منطبقی تضادات چوں کہ شئے کا محض ذہنی پیکر، ایک مجرد تصور ہے لہٰذا وہ خود شئے محض نہیں ہے۔ ویاڈی اور بھرتری ہری کا تصورِ درویہ، لانگ LANGUE سے مماثل ہے۔ دریدا کا تصورِ رد تشکیل میں معنی کی تفریق یعنی نظریہ افتراقیت، بودھی نظریہ اپوہ سے مطابقت رکھتا ہے اور ناگارجن (بودھی مفکر) کا تصورِ شونیہ بھی دریدا کے معنی کے دوسرے پن OTHERNESS کے موافق ہے کہ ہر معنی اپنے ماسوا کی نفی پر استوار ہے۔ اس لیے اُس کی قدر محض امکان سے قائم ہوتی ہے جو ہمیشہ صیغۂ غیاب میں ہوتا ہے۔ شُونیہ، کے تصور میں بھی ہر معنی اپنے معنی کا رد ہے اور جس کی انتہا شونیہ ہے، گویا شونیہ ہی منتہائے حقیقت ہے۔ گوپی چند نارنگ کے علاوہ رابرٹ میگلیولا بھی شونیہ اور دریدا کی رد تشکیلی فکر میں گہری مماثلت دیکھتا ہے۔ اس طرح تصورِ رَس جس کی اساس جذبے اور تاثر کے تفاعل پر رکھی گی ہے بقول نارنگ قاری الاصل اور ڈراما کو ذہن میں رکھتے ہوئے ناظر الاصل ہے۔ کیوں کہ بھاؤ کا اثر رس نہیں ہے بلکہ بصارت، سماعت یا قرأت کے حوالے سے جو حظ اور انبساط کی کیفیت یا احساس برانگیخت ہوتا ہے وہی رس ہے، جو مطلق نہیں ہوتا بلکہ بصیرتوں کے اختلاف کے

ساتھ اس کی نوعیت میں بھی تبدیلی واقع ہو جاتی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے نئے علمی تناظر میں نہ صرف سنسکرت شعریات کو نئے معنی اور نیا ربط دینے کی سعی کی ہے بلکہ اسی اندازِ فکر کے ساتھ عربی اور فارسی نظام شعریات کی تاریخ کو بھی بالکل نئی نظر سے دیکھا ہے۔ محض تاریخ کی بازگوئی ایک محدود عمل ہے جسے دوسروں نے بھی انجام دیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ایک طرف ساختیات کی روایت سے اُس کے ڈانڈے ملائے ہیں اور سنسکرت شعریات کی طرح اُسے بھی ساختیات کا بعیدی پیش رو قرار دیا ہے، بلکہ ان تضادات اور تناقضات کو بھی رفع کرنے کی سعی کی ہے، جو مشرق کی عظیم تر وحدتِ علمی کے تصور میں حارج ہیں۔ گویا ضمنی اور ذیلی اختلافات کے باوجود عرب و عجم تا برصغیر ہند ایک وسیع تر ذہنی یک جہتی پائی جاتی ہے۔

عربی میں ابن قتیبہ (تیسری صدی ہجری) اور جاحظ (تیسری صدی ہجری) لفظ کو مقتدر، حکم اوّل اور افضل مانتے ہیں۔ جاحظ تو یہاں تک کہتا ہے کہ معانی پیش پا اُفتادہ ہوتے ہیں۔ معنی پر لفظ مرجح ہی نہیں بلکہ معنی اس کا تابع محض ہے۔ جب کہ قدامہ بن جعفر (چوتھی صدی ہجری) معنی پر دلالت کرنے کو شعر کا لازمہ قرار دیتا ہے۔ اُس کا قول کہ کلامِ موزوں و مقفّی جو کسی معنی پر دلالت کرے شعر ہے ہمارے لاشعور کا حصّہ بن چکا ہے نیز یہ کہ سب سے بہتر شعر وہ ہے جس میں سب سے زیادہ جھوٹ ہوتا ہے، بھی معنی کی طرف راجع ہے۔ مگر اس نے ان خیالات کا اظہار جس میں اخلاق اور عریانی و مضمون کی پستی جیسے مسائل بھی زیرِ بحث آ گئے ہیں، معنی کے تحت کیا ہے، نیز لفظ، وزن اور قافیے کے ساتھ معنی کو بھی شعر کا عنصر قرار دیا ہے لفظ کی بحث میں اُس نے الفاظ کو شعر کی روح کے نام سے یاد کیا ہے اور طرزِ بیان کو جس کا تعلق شعری تلفیظ POETIC DICTION اور اسلوب سے ہے، شعر کا اصلی جزو قرار دیا ہے۔ یہاں بھی وہ صریح طور پر ترجیح لفظ کی طرف راجع ہے۔ ابنِ رشیق، لفظ و معنی کو جسم و جاں کے رشتے سے تعبیر کرتا ہے کہ معنی اُس کا جزوِ لازم ہے۔ عبدالقادر جرجانی ہی بہ قول نارنگ وہ پہلا شخص ہے جس نے اپنی معرکتہ الآرا تصنیف موسومہ دلائل الاعجاز میں لفظ و معنی کی بحث میں سوسیئر کی پیش روی کی ہے۔ اس ضمن میں اُس کا موقف واضح ہے کہ لفظ و معنی میں کوئی لازمی یا منطقی ربط نہیں ہوتا۔ اجتماع کے مابین معنی کا رابطہ محض MAKE-BELIEF کی بنیاد پر قائم ہے۔ ابنِ خلدون (آٹھویں صدی ہجری) کے تصورات

شعر میں بھی ترجیح لفظ کا موقف زیادہ حاوی ہے۔ مقدمہ کے باب بہ عنوان ''فی ان صناعة النظم والنثر انما هی فی الالفاظ لا فی المعانی۔'' میں وہ قطعی وضاحت کے ساتھ معنی کے مقابلے میں لفظ کو مرجح قرار دیتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> ''ماہرین کلام کو نظم ونثر میں جو خوبیاں برتنی پڑتی ہیں یا اسالیب استعمال کرنے پڑتے ہیں وہ از قسم لفظ ہیں معانی کی قسم سے نہیں ہیں۔ اصل تو الفاظ ہیں اور معانی اُن کے تابع ہیں۔ اسی لیے نظم ونثر میں ملکہ پیدا کرنے والا پوری توجہ الفاظ پر لگاتا ہے... اور ظاہر ہے زبان و گویائی سے انھیں کوئی مطلب نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ معانی کچھ نہ کچھ ہر ایک کے ذہن میں ہوتے ہیں جو وہ اپنی فکری طاقت کے مطابق ظاہر کرسکتا ہے، ان کے سیکھنے کے کچھ معنی نہیں۔ اِن کو الفاظ کا جامہ پہنانا اور کلام کی شکل دینا یہ البتہ ایک صنعت ہے، جس کی مشق کرنی پڑتی ہے۔ (ترجمہ: سیّد محمد ہاشم)

اس کے بعد ابنِ خلدون پانی اور ظروف کی اس مثال کے ذریعے الفاظ و معانی کی بحث کو آگے بڑھاتے ہیں جس کا حوالہ حالی نے اپنے مقدمے میں دیا ہے۔ خلدون کا اصرار محض اس امر پر ہے کہ ... معانی ایک ہی ہوتے ہیں۔ اپنے حسنِ بیان سے ہر شخص اپنی لیاقت وصلاحیت کے مطابق مختلف ظروف کی طرح الفاظ کے مختلف سانچوں میں معانی کو ڈھال لیتا ہے۔

شعر کو مشرق ومغرب میں جہاں من جملہ فن اور صناعی سے تعبیر کیا گیا ہے اور اُسے شعور کے تابع بتایا گیا ہے وہاں اُلوہی فیضان کا بھی اقرار ملتا ہے۔ مشرق میں جسے آمد کہا گیا ہے اُسے ہم لاشعور کی عمل آوری کا نتیجہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ ابن قتیبہ نے اس قسم کی شاعری کو مطبوع کے تحت اخذ کیا ہے اور وہ شاعری جو بہ ظاہر سعی وارادے نیز فکر وصناعت کے ذیل میں آتی ہے اُسے صانع اور متکلف کے تابع بتایا ہے۔ تخلیقِ شعر میں عمل وارادے کے باوجود ذہنی سرگرمی کی محسوس حالتوں کو یکسر تفاعلِ عقلی کا نام نہیں دیا جا سکتا۔

متذکرہ ہر دو صورت میں ایک طرف زبان کا از خود عمل، تخلیقِ شعر کا موجب ہے اور زبان موجود حقیقت کو نام دینے کی بجائے نئی حقیقت کو جنم دیتا ہے۔ دوسری طرف معنی

کی وہ صورتیں پیدا ہیں جو نہ تو قطعی ہیں اور نہ ہی غیر متبدل۔ اس طرح تنقید و تفہیم شعر اتنا آسان عمل نہیں رہ جاتا۔

اس میں کسی اشتباہ کی گنجائش نہیں کہ معنی کی کوئی تشریح، تفہیم یا تعبیر آخری نہیں ہوتی۔ بالخصوص ادبی متن میں معنی اپنے جلو میں کثرتِ معنی کا حامل ہوتا ہے اور مختلف بصیرتوں کے ساتھ اُس کی ترسیل بھی مشروط ہوتی ہے گویا تاثیر معنی اصلاً ترسیل معنی کی ایک سطح ہے اور یہ عمل اتنا محسوس و غیر محسوس طور پر رونما ہوتا ہے کہ بہت کچھ کو فہم کا حصہ بنانے کے باوجود یہ ایک دعویٰ محض ہی ثابت ہوتا ہے کہ ہم نے سب کچھ پالیا ہے۔ اس معنی میں متن ایک مسلسل و مستقل سرچشمہ معنی بھی ہے اور ہر صاحب تجربہ کے ساتھ اس کی نوعیت بھی بدل جاتی ہے، گویا وہ متن پھر وہ متن نہیں رہتا جسے مصنف نے خلق کیا تھا بلکہ تبدیلی کی حد تک قاری کا زائدہ ہو جاتا ہے۔ یہ تمام بحثیں نارنگ نے قاری اساس تنقید کے تحت اٹھائی ہیں۔

ہم دیکھ رہے ہیں کہ یہ تصور کہ لفظ اور بالخصوص تخلیقی لفظ اندر متن، یکتائی معنی کے رو سے عبارت ہے اور نیو کرٹسزم کے نظریہ سازوں نے تفاعل متن کے آزاد کردار پر بنائے فوقیت رکھی تھی۔ اس کے پیچھے بھی گنجینۂ معنی کا تصور کارفرما تھا۔ مگر اس خصوص میں متن مبدٔ سلسلہِ معنی تھا جب کہ ساختیات نے مبدٔ معنی کا سرچشمہ قرأت کے حوالے سے قاری کو ٹھہرایا۔ ظاہر ہے یہاں صرف اور صرف قرأت کی تفریقات کے پیش نظر قاری کو جہاں تک میری ناقص فہم سمجھ پائی ہے اس کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ مصنف کے درجے اور متن کے تعلق سے تمام ماہرینِ ساختیات یک زبان ہیں۔ (مصنف پر بحث آگے ہے) یہ تمام دانش وردورانِ قرأت قاری کے اُس ذہنی تفاعل اور سرگرمی کو بھی تشکیلِ معنی کے عمل میں شریک کرتے ہیں جو متن کو اپنی قرأت کے ساتھ ایک نیا مفہوم عطا کرتا ہے۔ اس معنی میں صرف تاکید بدلی ہے، مصنف کا کلی ردّ ہرگز نہیں ہے۔ اس کا معنی کا مقتدر اعلیٰ ہونا چیلنج ہوا ہے نیز یہ کہ متن مصنف بذاتہٖ موضوع نہیں ہے بلکہ وہ ایک مستقلاً معروض ہے، وہ کسی خاص لمحۂ زماں میں ادا کیا ہوا خیال، کوئی کیفیت، کوئی حقیقت یا سیّال و نامیاتی حقیقت ہے۔ مصنف کا کام متن کی آخری سطر کے آخری لفظ پر ختم ہو جاتا ہے اور نئے معنی بھی قایم کرتا ہے۔ گذشتہ قایم شدگی معنی کو مسترد بھی کرتا ہے اور سابقہ میں توسیع و اضافہ بھی کرتا ہے۔ اس طرح نئے معانی کی یافت کے حوالے سے تبدیل شدہ متن کا خالق قرأت کا تفاعل ہے نہ وہ

مصنف جو اپنا کام ختم کر کے پردۂ غیاب میں چلا گیا ہے۔

سوال یہ اٹھتا ہے کہ قرأت اگر مبدۂ متن ہے تو مصنف کا درجہ کیا ہے۔ مصنف فردِ واحد ہے اور اُس کے مقابلے میں قرأت کے تفاعل کی حیثیت سلسلۂ جاریہ کی ہے۔ جو ہر تاریخی، تہذیبی، سماجی اور لسانی تناظر میں قایم ہے اور تمام تا کردہ بیان مفاہیم کا اجارہ دار۔ عالمی ادب کے تناظر میں ان تخلیقات و تصنیفات کی تعداد کا بھی کوئی شمار نہیں ہے جو نامعلوم الاسم مصنفین کے ذہنوں کا کرشمہ ہیں۔ ان تخلیقات و تصنیفات نیز اساطیری، مہماتی و تلمیحاتی قصوں اور داستانوں، رومان پاروں ROMANCES اور نظموں کے بنیادی تھیم، فضا، کرداروں اور اسالیب کو یونانی کلاسیکی سے لے کر عہدِ موجود تک اخذ مقتبس کیا جاتا رہا ہے۔ ان کی تفہیم و تحلیل ایک علاوہ باب ہے۔ اسطوری اور باستانی قصص، آرتھرین رومان پاروں یا تمثیلی اور نیم تمثیلی بیانیہ قصوں وغیرہ پر فلپ وہیل رائٹ، نارتھروپ فرائی، ے کے۔ کے رتھرین، جان۔ بی۔ وِکری یا جان اسٹیونس وغیرہ کے محاکموں اور سی۔ جی یُنگ، جیمس فریزر، ماڈباڈکن اور جیسی ویسٹن وغیرہ کی ماضی فہمی، اسطور فہمی اور تہذیب و تاریخ کے نئے رشتوں کی دریافت میں اخذِ نتائج کے اعتبار سے باہمی مماثلتوں کے علاوہ جو بُعد و اختلاف پایا جاتا ہے وہ ان نقادوں کے اپنے علمی و ذہنی پس منظر اور تحلیلی طریقِ رسائی کا نتیجہ ہے۔ تاریخ و ماقبل تاریخ کا ادب اس لیے بھی دلچسپی کا ایک اہم ترین اور مسلسل موضوع رہا ہے کہ اس کے بیش تر مصنفین تا بہ ہنوز پردۂ غیاب میں ہیں۔

بالعموم نامعلوم الاسم مصنفین کی تصنیفات کی تفہیم کسی بھی قسم کی عصبیت سے پاک ہوتی ہے۔ ادب کی بنیادی قرائن CONVENTIONS سازی اور روایت کاری میں ہمیشہ اس نوع کی مشبہ APOCRYPHAL تصنیفات زبردست حوالے کا حکم رکھتی ہیں، جنھیں ان کے نقادوں (قاریوں) نے ممکن و موجود بنایا ہے۔ مصنف کی معدومیت کے معنی قطعی یہ نہیں ہیں کہ تصنیف اپنے درجے میں کوتاہ ہو گئی ہے۔ اگر زبدۃ الرموز یا دیوانِ مخفی یا یوسف و زلیخا کے اصل مصنفین نامعلوم یا مشتبہ ہیں تو ان تصنیفات کی ادبی قدر و قیمت کم نہیں ہو جاتی کیوں کہ تفہیم کاری و قدر شناسی کا عمل تو مصنف کے برخلاف اُس علاحدہ ہستی سے وابستہ ہے جسے قاری اور نقاد کے نام سے جانا جاتا ہے۔ محمد حسین جاہ اور احمد حسین قمر جو طلسم ہوش رُبا کی آٹھوں جلدوں کے بیان کنندہ ہیں، انھیں لفظی پیرائے میں منتقل کرنے والے

میر احمد علی اور میر قاسم علی تھے، داستان میں تقریر سے لے کر تحریک تک تلفیظ DICTION میں کچھ تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں یہ ایک علاحدہ تحقیق کا موضوع ہے۔ کسی تصنیف کے ایک سے زیادہ مصنف ہیں یا کسی تصنیف، کے مصنف کا نام ہی مشتبہ یا نامعلوم ہے یا کسی ادیب نے کسی موجود اور پہلے سے ادا کردہ خیال، بنیادی تھیم یا کردار کو اخذ و مقتبس کر لیا ہے اس قسم کے تشابہات ANALOGUE اقلیم ادب میں عام ہیں اور اساتذہ وعلمائے بلاغت نے اِسے معیوب نہیں قرار دیا ہے۔ البتہ مشروط ضرور ہے کہ یا تو وہ اس معنی میں کسی نئے معنی کا اضافہ کرتا ہو یا پیرایہ اظہار میں وہ پہلے کی نسبت خوب و بہتر ہو۔

اپنی بیشتر صورتوں میں معلوم مصنفین کے اسما آزادیِ خیال پر قدغن لگا دیتے ہیں۔ ان کے سوانح یا قریبی سیاق کے بعض امور پر ترجیح بالتکرار کا رویہ اُن کی شخصیت کو اِس قدر رومانی بنا دیتا ہے کہ اچھے خاصے بالغ نظر نقاد بھی محض اُن کے خارجی آثار کی سحر میں الجھ کر رہ جاتے ہیں۔ فن پارہ ایک طرف رہ جاتا ہے اور مصنف کی شخصیت کے دلکش پہلوؤں سے متشکل اور قائم کردہ رومانی تصور اس پر حاوی ہو جاتا ہے۔

اس اعتبار سے نیو کرٹسزم کا رد مصنف کا تصور اور تصورِ قرات بالغور اپنی جگہ کم نہیں ہے مگر قاری کو ایک مستقل اور مسلسل معنی ساز کے طور پر اس نے اخذ نہیں کیا تھا۔ حالاں کہ رچرڈز نے قاری کی تفہیم و ابلاغ کی فیکلٹی اور نفسیاتی سطح پر IMPULSE کے ذیل میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے، ان میں قاری کو از سرِ نو بحال کرنے کا تصور بھی پنہاں ہے۔ تاہم وہ اور اس کا شاگردِ عزیز ایمپسن بھی گذشتہ کلیوں پر بے دردانہ غور و فکر سے کام نہیں لے سکا۔ وہ ساختیات و پس ساختیات کے مفکرین ہی ہیں جنھوں نے قاری کو مقام اعلیٰ پر لا کھڑا کیا ہے۔ اور مصنف کے مقابلے میں اس مجرد لسانی سسٹم کو دستارِ فضیلت سے سرفراز کیا ہے، جس کی تشکیل میں تاریخ، سماج اور تہذیب وغیرہ کی قوتیں برسرِ کار رہتی ہیں۔ بقول گوپی چند نارنگ:

> ''ساختیاتی فکر و جستجو کا مقصود بھی صرف ایک واقعہ یا فن پارہ نہیں، بلکہ وہ جامع تحریری نظام SYSTEM ABSTRACT ہے جس کی رو سے ادب میں ہر ہر واقعہ EVENT یا فن پارہ وضع ہوتا ہے، اور جو اس تمام حقیقت کا سرچشمہ ہے جو انسان کی دنیا میں

حقیقت کے طور پر جانی اور پہچانی جاتی ہے گویا ادب کی کسی مثال یا فن پارے کا مطالعہ ساختیاتی فکر و جستجو کا موضوع اس لیے ہے کہ اس کے ذریعے اُس جامع ذہنی نظام کی نوعیت یا اصل الاصول معلوم ہو سکے جو تمام حقیقتِ انسانی اور اس کے فنی و ثقافتی ظواہر پر حاوی ہے۔
دوسرے لفظوں میں اس فکر کا اطلاق ادب پر اس لیے ہوتا ہے کہ ادب کی گرامر کی جستجو کی جائے تا کہ زبان کے جامع تجرید نظام کی طرح ادب کی اس جامع تجریدی شعریات کو دریافت کیا جا سکے جس کی بدولت ذہنِ انسانی ادب کو بطورِ ادب جانتا اور پہچانتا ہے۔''

نارنگ نے جس جامع تجریدی نظام کی طرف اشارہ کیا ہے وہ اصلاً سوسیئر کا تصورِ لانگ LANGUE ہے۔ سوسیئر نے زبان کے نظام اور اس کے اظہار و استعمال۔ کے ضمن میں دو اصطلاحیں وضع کی ہیں۔ اس کے نزدیک لانگ سے مراد زبان کا جامع تجریدی نظام ہے۔ یہ تجریدی نظام ہی طرز ہائے اظہار کا سرچشمہ ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو پارول PAROLE سے مراد زبان کا استعمال ہی جس کا مصدر بھی زبان کا جامع تجریدی نظام ہے۔ بارتھ کے یہاں LANGUAGE SPEAKS NOT MAN یعنی زبان بولتی ہے انسان نہیں یا بقول بارتھ میلارمے سے ماخوذ یہ فقرہ کہ WRITING WRITES NOT AUTHORS یعنی تحریر لکھتی ہے مصنف نہیں کے پس پشت بھی اساساً سوسیئر ہی کا لسانی تجریدی نظام کا تصور کارفرما ہے جس کی رو سے ہر کلمہ عمل میں آتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس کی وضاحت اِن الفاظ میں کی ہے۔

''تحریر لکھتی ہے مصنف نہیں سے مراد یہی ہے کہ ادب خلا میں پیدا نہیں ہوتا۔ شاعر لاکھ کہے کہ آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں یا... صریرِ خامہ نوائے سروش ہے، لیکن اگر پہلے سے تحریر (ادب کے ذہنی تجریدی نظام) کا وجود نہ ہو تو کوئی کتنا بھی زور مارے کچھ بھی نہیں لکھ سکتا۔ اگلوں نے جو کچھ لکھا ہے، ہر نیا متن اس پر اضافہ ہے۔ مصنف یا شاعر جس زبان یا جس ادبی روایت (یا روایتوں) میں پلا بڑھا ہے یا جن کے اثر کے تحت اُس کا ذہن و شعور

(بشمول لاشعور و اجتماعی لاشعور) مرتب ہوا ہے، لاکھ انحراف و اجتہاد
کرے وہ لکھے گا اُسی ادبی روایت یعنی ادبی لانگ کی رو سے کوئی
متن (فن پارہ) اپنے ثقافتی اور ادبی نظام سے باہر آج تک نہ لکھا
گیا ہے نہ لکھا جا سکتا ہے۔''

بارتھ کے ایک مختصر مضمون کا عنوان ہی THE DEATH OF THE AUTHOR ہے مرگ مصنف کا اعلان کر کے بارتھ، قاری کی تفہیم کی آزادی کے موقف کو مزید مستحکم کرتا ہے کہ متن اور بالخصوص تخلیقی متن کی نام نہاد یکتائی دیگر متون سے اُس کے تفاعلی رشتے کی خلق کردہ ہوتی ہے۔ ہر متن دوسرے متون کے سیاق سے جنم لیتا ہے۔ ادب میں یہ سیاق جہاد خارج کی سطح پر تاریخی معاشرتی اور تہذیبی رشتوں سے متشکل ہوتا ہے وہاں ادبی روایت کے وسیع تر سلسلے بہر سطح دراندار ہونے والے قرائن CONVENTIONS اور لسانی استعمال کے لامحدود طریقے، کبھی محسوس اور کبھی نامحسوس طور پر متن کی سیال معنوی و مجموعی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اس طرح بقول گوپی چند نارنگ:

''ہر فن پارہ پہلے سے لکھے ہوئے ادب کے لامحدود مواج
سمندر سے اپنا نیا رشتہ استوار کرتا ہے''۔

بارتھ اس معنی میں یعنی مصنف کے تعلق سے کسی قدر انتہا پسند واقع ہوا ہے۔ وہ کلیتاً مصنف کو اپنی ہی مملکتِ متن سے نکال باہر کر دیتا ہے۔ ایک جگہ نارنگ نے بارتھ کے حوالے سے یہ بات دُہرائی ہے کہ مصنف یا اس کے منشا کو معنی خیزی کے عمل میں کوئی دخل نہیں یا یہ کہ متن اپنے والد کے دستخط کے بغیر پڑھا جاتا ہے۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ ساختیات سے لے کر پس ساختیات تک کے مفکرین کے تصورات میں باہمی تفریق کا پہلو نمایاں ہے۔ بارتھ جسے نارنگ نے ساختیات و پس ساختیات کی درمیانی کڑی سے تعبیر کیا ہے، کی نسبت، ژاک دریدا کا تصورِ مصنف زیادہ متوازن ہے۔ معنی کی عدم قطعیت اور بے مرکزیت کے ضمن میں دونوں کا نظریہ تقریباً یکساں ہے۔ مگر دریدا زبان کے بدیہی نظام کو معنی کا پردہ دار بھی قرار دیتا ہے۔ نارنگ لکھتے ہیں:

''روایت نے جو معانی مرتب کر دیے ہیں، معانی فقط

استنے نہیں ہیں۔ علم اور طاقت کے کھیل میں جو معانی دب گئے ہیں یا
دبا دیے گئے ہیں، دریدا ان کو کھولتا ہے اور ان پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔"

دریدا کا سارا زور افتراقِ معنی اور ردِ معنی پر ہے۔ اس کے یہاں قاری اپنا ایک تاریخی پس منظر رکھتا ہے، اِسی نسبت سے صورتِ حالات، ذہنی اور خارجی اس کی قرأت کے عمل پر اثر انداز ہوتی ہے۔ وہ نہ تو قاری کو اخذ و تفہیم معنی کے سلسلے میں قطعی آزاد قرار دیتا ہے اور نہ ہی (کسی حد تک) منشائے مصنف کو مسترد کرتا ہے۔ دریدا کے نزدیک قاری کے ساتھ ساتھ مصنف کے تاریخی تناظر کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ گوپی چند نارنگ نے دریدا کے تصور کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہیں:

"ردتشکیل ہرگز یہ نہیں کہتی کہ قاری کوئی آزاد عامل ہے
اور جس طرح کی چاہے تشریح کرنے میں قاری آزاد ہے، تشریح،
فعطاسیہ کا عمل نہیں ہے، ہرگز نہیں۔ قاری فقط قرات کی بنا پر آزادانہ
اخذ معنی نہیں کرتا بلکہ مصنف ذہن میں رہتا ہے اور تاریخی تناظر بھی،
جس میں متن وجود میں آیا۔"

دریدا کے ان تصورات کو سامنے رکھا جائے تو اُن نکتہ چینوں کی موشگافیوں کا بھرم ٹوٹ جاتا ہے۔ جنھیں ردتشکیل کا تصور مزاج اور تخریب کی طرف مائل دکھائی دیتا ہے۔ ردتشکیل کی بنیاد ہی اصلاً تجزیے پر قائم ہے۔ اِس اعتبار سے ردتشکیل تنقید معنی تکثیر کی جستجو ہی نہیں کرتی بلکہ اس کی اشتقاقی جڑوں تک بھی پہنچتی ہے، نیز یہ کہ ہر متن معنی نماووں کا ایک غیر مختتم سلسلہ ہوتا ہے جس سے کلی صداقت کی توقع ایک غلط دروازے پر دستک دینے کے مترادف ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اِس پیچیدہ صورتِ حال سے بحث کرتے ہوئے جس نئی تھیوری کی تشکیل کے امکان کی طرف توجہ دلائی ہے وہ ساختیات، پس ساختیات (ردتشکیل) کے تازہ ترین متنوع تصورات پر استوار ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"تھیوری کی بحث بے شک نظریہ سازی کی بحث ہے
لیکن اس کا مقصد نہ کوئی تحریک چلانا ہے نہ ضابطہ متعین کرنا۔ نئی
تھیوری سرے سے ضابطہ نفاذ کرنے یا نظام وضع کرنے ہی کے

خلاف ہے بلکہ ہر طرح کی سابقہ ضابطہ بندی کی نفی کرتی ہے، کیوں
کہ تمام ضابطے اور نظام بالآخر کلیت پسندی اور جبریت کی طرف
لے جاتے ہیں اور فکری و تخلیقی آزادی پر پہرہ بٹھاتے ہیں۔ نئی
تھیوری کی سب سے بڑی یافت زبان و ادب و ثقافت کی نوعیت و
ماہیت کی وہ آگہی ہے جو معنی کے جبر کو توڑتی ہے اور معنی کی طرفوں کو
کھول دیتی ہے۔"

تھیوری اور بالخصوص ادبی تھیوری کی تشکیل میں کسی خاص عہد کی دانش ورانہ سرگرمی اور طرز احساس کے ساتھ سیاسی و سماجی تناظر اور اُس کے محرکات کا بھی اہم درجہ ہوتا ہے اور یہ تناظر زماں کے ایک وسیع تر عرصے سے متعلق ہوتا ہے۔ ہر تھیوری ایک معیاری ڈسپلن مہیا کرتی ہے یا بالشرط اُسے مہیا کرنا چاہیے۔ جیسے مارکس جو تمام ادوار کا ایک دانش ور ہیرو ہے۔ اُس کے تصورات، اُس کی زبردست تحقیقی و تنقیدی دانش و بینش پر منتج تھے۔ جو اپنے معنی میں جتنی وسیع، متحرک اور جدلی ہیں اتنی ہی ان کی تعبیرات میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے۔ عالمی سیاسی، سماجی اور معاشی تناظر میں مارکس کا نظریہ اپنی نوعیت کا پہلا تجربہ تھا، ادب پر جس کے اطلاق کی سنجیدہ کوشش پلخنوف، کاڈویل، لوکاچ، ارنسٹ فشر، مارکوز، بریخت اور وارکیز اور ان ساختیات و پس ساختیات کے ماہرین کی مرہون ہے جن کی بحث گوپی چند نارنگ نے بڑی دیانت داری کے ساتھ اٹھائی ہے۔ نارنگ کو بجا طور پر یہ شکایت ہے کہ اردو والوں نے سرکاری لیک سے زیادہ سروکار رکھا اور ان جدید مارکسی مفکرین کی تعبیرات کو التفات کے لائق نہیں سمجھا جن کے یہاں ذہنی کشادگی اور وسیع سطح پر انگیز کرنے کی کہیں زیادہ صلاحیت تھی۔ مارکسی ساختیات کے تحت گوپی چند نارنگ نے پئیر ماشرے، آلیتھوسے اور گولڈ مان سے بالتفصیل بحث کی ہے۔ علاوہ ان کے ٹیری ایگلٹن، فریڈرک جیمس، ریمنڈ ولیمز اور گرین بلاٹ وغیرہ نے اس تصور کو فروغ دیا تاریخ کی تاریخ اب محض سیاست کی تاریخ ہے۔ ان کی نئی تاریخیت اصلاً مارکس کی نئی مگر جدلیاتی تعبیر ہے، نیا RECOMPOSITION ہے۔

مارکس، نطشے اور فرونڈ کے بعد وٹ گنشٹائن، لیوی اسٹراس، ہائیڈگر، دریدا، فوکو اور لاکاں وغیرہ جیسے دانش وروں کا ایک سلسلہ ہے جن کے یہاں نظریہ سازی کی کوشش

نمایاں ہے۔نئی ادبی تھیوری میں ادب کے مجرد پہلوؤں سے دلچسپی زیادہ ہے۔اس لحاظ سے یہ اُن روایتی نظریات سے بڑی حد تک مختلف اور تعجب انگیز معلوم ہوتی ہے جن میں سارا زور سوانحی، سماجی، اقتصادی یا تاریخی پہلوؤں پر ہوا کرتا تھا۔میرا عندیہ سماجیت یا تاریخیت سے انکار نہیں ہے بلکہ صرف اور صرف اُس کو کلی حقیقت گردانتے سے ہے۔تاہم گوپی چند نارنگ اس پر بھی زور دیتے ہیں کہ:

> ''یہ بھی واضح رہے کہ تھیوری چوں کہ زندگی اور ثقافت سے الگ نہیں، یہ سماجی عمل کا حصہ ہے اور اپنے وسیع تر تناظر میں نئی تھیوری موجودہ عہد کے انسانی کرائسس سے نمٹنے ہی کی کوشش ہے۔''

یا اُن کا یہ خیال کہ تنقید سے تاریخی اور سیاسی معنی کا اخراج ممکن ہی نہیں، اور خود بارتھ کا یہ خیال کہ ''تمام تنقیدی رویے اور فیصلے دراصل کسی نہ کسی تہ بہ تہ سیاسی اور معاشی آئیڈیولوجی کی نقاب ہیں۔کوئی غیر جانب دار اور معصوم تنقیدی موقف ممکن نہیں (ترجمانی: نارنگ) جدید ادبیاتی مطالعے اور ادبیاتی تفہیم کے ضمن میں ایک انتہائی جلی عنوان کا حکم رکھتا ہے۔نارنگ نے جس تھیوری کا گراف بنایا ہے وہ بیک وقت کئی حقائق کا مظہر ہے جو کئی گذشتہ رویوں کو رد بھی کرتا ہے اور بعض نئی توقعات بھی قایم کرتا ہے۔میرا خیال ہے، ہر قابلِ ذکر تنقید اپنے بہترین کردار میں توقع ساز بھی ہوتی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے چند بنیادی اور قطعی نئے سوالات اٹھائے ہیں، جن کے جوابات بھی انھوں نے ازخود یا متذکرہ نظریہ سازوں کے حوالے سے فراہم بھی کر دیے ہیں۔ان میں سے بعض یقیناً تسلی بخش ہیں اور جنھیں تسلیم نہ کرنا محض ہٹ دھرمی ہوگی۔بعض جوابات ایسے ہیں جو آسانی سے قابلِ قبول معلوم نہیں ہوتے اور جن سے نئے سوال پیدا ہوتے ہیں۔اختلاف اور بحث و مباحثے کی بھی کافی گنجائش ہے۔نارنگ ہم سب کے سامنے جواب دہ ہیں۔انھوں نے تھیوری کی شکل میں بڑے خلوص اور انہماک کے ساتھ دعویٰ پیش کیا ہے اور یہ دعویٰ فکری بنیادوں پر استوار ہے اور اس کا جواز اُن کی اسی تصنیف میں مضمر ہے۔ان کا پورا پس منظر علمی تحقیقی اور تنقیدی ہے۔یہ بے پناہ ذہانت و ذکاوت انھیں کا حصہ ہے، انھیں اپنے مطالعے اور سوچ کو بڑی خوبی ضبط اور تکمیل

PERFECTION کے ساتھ از سرِ نو عجمتع و مرتب کرنا آتا ہے۔ اسلوب کی پرستاری کے باوجود فلسفیانہ تجزیے کا انھیں گہرا شعور ہے۔ یہ دونوں چیزیں بہ یک وقت مشکل ہی سے کسی فردِ واحد کی تقدیر بنتی ہیں۔

ہر وہ شخص جو علم کا جویا ہے اور جسے اردو والوں سے مجرمانہ تغافل شعاری کا شکوہ ہے اور جو اردو تنقید کی کم کوشی سے نالاں ہے، اس کے لیے گوپی چند نارنگ کی یہ تصنیف یقیناً علم و آگہی کا نیا باب ہے اسے یہ جان کر مسرت ہوگی کہ اردو کے علاوہ اِس موضوع پر دوسری کسی ہندوستانی زبان میں اِس پایے کا بلند کوش کام نہیں ہوا ہے۔ حتیٰ کہ پاکستان کا ادبی ESTABLISHMENT بھی اِس نہج پر دانشِ مشرق کے عظیم تر ماضی کی غواصی نہیں کر سکا اور نہ اُن ذہنی اور تہذیبی رشتوں کو نئے سیاق میں کوئی نام دے سکا جو بہ باطن وسیع تر عالمی تاریخِ بشریات کی وحدت کے مظہر ہیں۔

لگتا ہے یہ کام گوپی چند نارنگ ہی کو ودیعت ہوا تھا۔ البتہ نئی فکری فضا قایم کرنے میں پاکستان کے بعض دانشور بھی شریک ہیں اور یہ خوش آیند ہے کہ نئی سوچ اور نئے مباحث کے در وا ہو رہے ہیں۔

O

انتظار حسین

پرشن: ہر آئیڈیالوجی جابر نہیں ہوتی؟ کیا مابعد جدیدیت بائیں بازو کے ساتھ ہے؟

میرا خیال ہے کہ مابعد جدیدیت کو تاریخ کے ایک دور کے غور پر سمجھنا چاہیے۔ پوری دنیا اس دور میں پہلے ہی داخل ہو چکی ہے۔ اردو ہندوستان میں ہو یا پاکستان میں، اس صورت حال سے باہر نہیں ہے بلکہ اس کے اثر میں ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اپنی تازہ تالیف میں اس مسئلے پر اور اس سے متعلقہ جملہ امور پر کھل کر بحث کی ہے۔ ''ادب کا بدلتا منظرنامہ: اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' اس کتاب میں علاوہ ڈاکٹر نارنگ کے دوسرے دانشوروں اور ادیبوں کے بھی مضامین ہیں۔ یہ مضامین نتیجہ ہیں، اس سیمینار کا جو ۱۹۹۷ء میں انڈیا انٹرنیشنل سینٹر دہلی میں، اردو اکادمی، دہلی کے زیر اہتمام منعقد ہوا تھا اور جس کے محرک اور مہتمم گوپی چند نارنگ تھے۔ اس مذاکرے کی ایک خوبی یہ تھی کہ اس میں صرف نقاد ہی شریک نہیں تھے بلکہ شاعروں، ناول نویسوں، افسانہ نگاروں اور تخلیقی فنکاروں کو بھی شرکت کی دعوت دی گئی۔ دوسرے یہ بھی کہ سیمینار فقط اردو والوں تک محدود نہیں تھا، بلکہ یہ جاننے کے لیے کہ دیگر زبانوں مثلاً ہندی اور پنجابی میں کیا ہو رہا ہے اور ادبی منظرنامے میں کیا تبدیلی آ رہی ہے، اور نئی دانشورانہ ترجیحات کیا ہیں، ان زبانوں کے لکھنے والوں کو بھی دعوت دی گئی کہ وہ بھی تبادلہ خیال میں شریک رہیں۔

تین دن کے سیمینار میں معاصر ادب کے بدلتے ہوئے منظرنامے پر اور یہ کہ نئے میلانات اور نئی ذہنی ترغیبات کی نوعیت کیا ہے، کھل کر بحث ہوئی۔ سیمینار میں کئی اجلاس نوجوان تخلیقی فنکاروں کے لیے وقف تھے کہ نئی ثقافتی اور ادبی صورت حال میں ان کی

سوچ کیا ہے، اور ان کے تخلیقی محرکات اور اقدار کیا ہیں، جن کو وہ اہم سمجھتے ہیں۔ نوجوان شاعروں اور فکشن لکھنے والوں کی یہ نئی نسل کچھ مدت سے برابر یہ اعلان کر رہی ہے کہ ان کا تعلق نہ پرانے ترقی پسندوں سے ہے اور نہ ہی جدیدیت والوں سے، بلکہ نئے لکھنے والوں کا اصرار ہے کہ وہ ادب میں "تخلیقیت کی تیسری آواز تیسری طاقت ہیں۔" اس تاریخی سیمینار کا مقصد بقول گوپی چند نارنگ نئے اور پرانے لکھنے والوں یا نئی اور پرانی نسل کے درمیان بامعنی ادبی اور تنقیدی مکالمہ قائم کرنا تھا۔ کتاب کے اکثر مضامین سے جو اس سیمینار میں زیر بحث آئے اس بات کی توثیق ہوتی ہے۔

میرا خیال ہے گوپی چند نارنگ کے چار مضامین جو اس کتاب میں شامل ہیں، ان سے اردو میں مابعد جدیدیت اور اس کے مسائل کو سمجھنے میں قاری کو بہت مدد ملے گی۔ ذیل میں ان مضامین کے کچھ نکات سے بحث کی جائے گی، زیادہ تر حوالے انھیں مضامین سے ہوں گے کیونکہ ڈاکٹر نارنگ کے یہ مضامین بنیادی نوعیت کے ہیں۔

"کیا روشن خیالی پروجیکٹ ناکام ہو گیا ہے؟" یہ وہ مرکزی سوال ہے جو بڑی حد تک مابعد جدیدیت کے فکری ڈسکورس کو متعین کرتا ہے۔ روشن خیالی پروجیکٹ کی ابتدا کا سراغ اٹھارویں صدی کے یوروپی فلسفوں میں ڈھونڈا جا سکتا ہے، جب بڑی بڑی سائنسی ایجادات کے بعد انسان کی عظیم ترقی کا خواب دیکھا گیا تھا۔ تاہم تمام تر سائنسی ترقی کے باوجود اور اس "مہابیانیہ" کے باوجود جسے سائنسی فکر نے پیدا کیا تھا، روشن خیالی پروجیکٹ ادھورا ہی رہا۔ درحقیقت انسانی ارادوں کی تکمیل کے خواب کی شکست نے آج مابعد جدید رویوں کو راہ دی ہے جو ہر طرح کے "مہابیانہ" کو خواہ وہ ہیگل کا فلسفہ ہو یا مارکس کا، شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھتے ہیں، کیونکہ یہ بھی حقیقت ہے کہ آمریت اور پولیس اسٹیٹ کا وجود بھی انہیں کی وجہ سے ممکن ہوا۔

مابعد جدید مفکرین کا بنیادی سوال یہ ہے کہ "اگر مارکس صحیح نہیں ہے تو پھر کچھ بھی صحیح نہیں ہے۔" اس تلخ سچائی نے مابعد جدید ذہن کو سوچنے پر مجبور کر دیا ہے کہ اگر مارکسی آئیڈیولوجی صحیح نہیں تو پھر کوئی آئیڈیولوجی یا نظریہ صحیح نہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ہر آئیڈیولوجی یا نظریہ فی نفسہٖ جابر ہوتا ہے اور اس لیے انسان کی آزادی اور تخلیقیت کا دشمن۔ ان کا کہنا ہے کہ مہابیانیہ کا زمانہ گزر گیا لیکن فکری مہابیانہ ضائع نہیں ہوتے یا گم نہیں ہوتے، وہ زیر زمین

چلے جاتے ہیں۔ البتہ موجودہ دور چھوٹے فکری بیانیہ کا ہے جو انسانی آزادی کے تحفظ میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں یا تخلیقیت کی حوصلہ افزائی کر سکتے ہیں۔ اس کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ توجہ آفاقی سے ہٹ کر مقامی پر مرکوز ہو گئی ہے۔ اسی طرح کا کلیہ سازی یا ضابطہ بندی کے بجائے نجی اور تازہ کارانہ ردعمل پر زور ہے۔

ڈاکٹر نارنگ نے مابعد جدیدیت سے بحث کرتے ہوئے جس بات پر بجا طور پر زور دیا ہے وہ یہ ہے کہ یہ قطعاً ضروری نہیں کہ اردو میں مابعد جدیدیت اس مابعد جدیدیت کی کاربن کاپی ہو جو مغرب کے سامنے آ چکی ہے۔ برصغیر کے تہذیبی اور مقامی مسائل کی نوعیت دوسری ہے۔ اس لیے ان کے تقاضوں کی وجہ سے ہماری مابعد جدیدیت کی شکل مختلف ہو گی، گویا اردو مابعد جدیدیت اپنے کو خود متعین کرے گی۔

ڈاکٹر نارنگ کی یہ بات نظرانداز کرنے کے لائق نہیں کہ جس طرح ترقی پسندوں کی حماقتوں سے سبق سیکھنے کی ضرورت تھی اسی طرح جدیدیت والوں کی حماقتوں سے سبق سیکھنے کی ضرورت ہے۔ پتے کی بات یہ ہے کہ ادب آئیڈیولوجی سے بیگانۂ محض بھی نہیں۔ یہ وہ حماقت ہے جو جدیدیت والوں نے ترقی پسندوں کی ضد میں کی تھی۔ ڈاکٹر نارنگ بالاصرار کہتے ہیں اور ٹھیک کہتے ہیں کہ مابعد جدید نیا ذہن سماجی و سیاسی مسائل سے غیر وابستہ نہیں ہو سکتا۔ اس کی زندگی اور اس کے گوناگوں سماجی و سیاسی مسائل کے تئیں حساس ہونا ہی چاہیے۔ لیکن اس کا طریقۂ کار ترقی پسندوں سے مختلف ہو گا، اس اعتبار سے کہ ترقی پسند ایک آئیڈیولوجی سے کمیٹڈ تھے اور اسی کو آخری سچائی مانتے تھے۔ مابعد جدید فکر کی رو سے کوئی آئیڈیولوجی اتنی مکمل یا بے عیب نہیں ہے کہ اس کو آخری سچائی مان لیا جائے۔ مابعد جدیدیت انسانی مسائل کے حل کے لیے کسی ایک آئیڈیولوجی یا کسی ایک نظریے پر اصرار نہیں کرتی۔ ڈاکٹر نارنگ کا کہنا ہے کہ مابعد جدید ذہن اکثر و بیشتر اسٹبلشمنٹ کے خلاف یا بائیں بازوں کی طرف ملے گا۔ وہ عوامی اور سوشلسٹ طاقتوں کے ساتھ ہو گا، تاہم اس ذہنی آزادی کا بھی تحفظ کرے گا کہ وہ اپنے نقطۂ نظر کو خود وضع کر سکے۔

جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں یہ مابعد جدیدیت کا وہ فکری خاکہ ہے جو ڈاکٹر نارنگ کی تحریروں سے ابھرتا ہے۔ یہ نشان دہی بھی اس حد تک ہے جہاں تک میں سمجھ پایا ہوں۔ اس کتاب کی خوبی یہ ہے کہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔ اسی لیے اردو تنقید میں یہ بیش بہا

اضافہ ہے۔

اردو میں نئے سے نئے خیالات اور مباحث دیر سویر اپنی جگہ بنا لیتے ہیں۔ جب بھی کوئی نیا فلسفہ، تھیوری یا سماجی فکر کی کوئی لہر جو ادب پر اثر انداز ہونے کا امکان رکھتی ہو، مغرب میں سامنے آتی ہے، تو اس کی گونج سے اردو حلقوں میں نئی بحثیں چھڑ جاتی ہیں اور نئے مکالمات کا آغاز ہوتا ہے۔ ایسے مضامین اور مباحث اکثر و بیشتر رسائل و جرائد کی زینت بنتے ہیں، اور پھر تحلیل ہو جاتے ہیں۔ بالعموم ہمارے نقاد اور دانشور اس ڈسپلن اور صبر و ضبط سے عاری ہیں جو گہرے غور و فکر اور منضبط مطالعے کے لیے ضروری ہے۔

البتہ ڈاکٹر نارنگ اس اسکالری صبر و ضبط اور لگن سے متصف ہیں۔ پچھلے کچھ برسوں میں جب رسائل و جرائد ساختیات پس ساختیات کی بحثوں میں ڈوبے ہوئے تھے، ڈاکٹر نارنگ خاموشی سے ایک طرف بیٹھے اپنا کام کرتے رہے اور انھوں نے ایک معرکے کی جامع و مانع کتاب پیش کر دی۔

مابعد جدیدیت پر زیر نظر کتاب کا ڈھانچہ سابقہ کتاب سے مختلف ہے۔ اس بار دوسروں کو ذہنی ڈسکورس میں شریک کرنے کے لیے انھوں نے ایک بڑے سیمینار کا اہتمام کیا۔ معاصر ادیبوں کو بھی دعوت فکر دی اور سب سے لکھوایا۔ تاہم میری رائے ہے کہ خود ان کے مضامین سب پر بھاری ہیں۔ جن کی بدولت زیر نظر کتاب اپنے موضوع پر ایک معتبر اور خیال انگیز کتاب بن گئی ہے۔

اس میدان کے دوسرے کام کرنے والوں اور ڈاکٹر نارنگ کی فکر میں ایک فرق ہے، وہ یہ ہے کہ ان کا ذہن صاف ہے۔ مسائل کے تئیں ان کے ذہن میں کوئی گرہ یا الجھن نہیں۔ وہ جو سوچتے ہیں، صاف صاف اپنی روشن نثر کے ذریعے پڑھنے والے کے دل میں اتار دیتے ہیں۔ یہ مسائل خاصے پیچیدہ اور وقت طلب ہیں۔ لیکن ڈاکٹر نارنگ ان کے بوجھ تلے دبے نظر نہیں آتے، بلکہ نہایت سہولت سے ان کو بیان کر دیتے ہیں۔ جو فلسفیانہ اور فکری مسائل دوسروں کے یہاں کنفیوژن اور ژولیدہ بیانی کا شکار ہو جاتے ہیں، ڈاکٹر نارنگ کے نوک قلم سے چھو کر آسانی سے سمجھ میں آ جاتے ہیں۔

○

محمود ہاشمی

ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات

جدید اُردو تنقید کی لال کتاب

بیسویں صدی کے آخری لمحات، اور اکیسویں صدی کی دستکوں کے ماحول میں، اردو ادب تہذیب وثقافت، فنونِ لطیفہ اور ادبی فکر وفلسفہ کو ایک نئی بشارت میسر آئی ہے۔ یہ بشارت ہے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تازہ اور عہد ساز کتاب، ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات''۔

۵۹۰ صفحات پر مشتمل یہ کتاب ادبی فکر میں ''عہد نامۂ جدید'' کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس لیے کہ گزشتہ تین دہائیوں میں پراگ سے پیرس تک سفر کرنے والی علمی، ادبی اور لسانی تحریکات اور تصورات کی ایک دنیا اس کتاب میں موجود ہے۔ ایک ایسی کتاب جس کے ہر صفحے پر سوالات کا اژدھام ہے____ اختلافی تاویلات کے جنگلات میں____ ردوقبول کا زبردست معرکہ ہے۔ انحراف بھی ہے اور اجتہاد بھی ایک زندہ تہذیبی روایت کی طرح یہ کتاب بھی معنی خیز تفصیلات کا سرچشمہ ہے، اور ادب، ادبی فکر اور ادبی تنقید کی تاریخ میں نئے مباحث اور ڈسکورس کا ایک ایسا محور بھی، جس میں بصیرت اور بصارت کے بحرِ زخار موجود ہیں۔ اس کتاب کے ذریعہ صدیوں پرانی ادبی روایت اور ادبی فلسفہ کا انہدام بھی ہو رہا ہے، اور ماضی یا ماضی قریب کے لسانی اور ادبی تصورات کو ایک نیا تناظر بھی مل رہا ہے۔

پروفیسر نارنگ کی یہ کتاب، تین صحیفوں پر مشتمل ہے۔ پہلا صحیفہ ہے'' ساختیات'' اس صحیفہ میں ساختیات کے بنیادی تصور سے بحث کی گئی ہے کہ آخر ادراکِ حقیقت اور کائنات ہمارے شعور وادراک کا حصہ کس طرح بنتی ہے۔ معنی خیزی کن بنیادوں پر عمل کرتی

ہے اور یہ عمل کیوں کر ممکن ہوتا ہے۔ جدید ماہرینِ لسانیات نے شعور، ادراک، بصیرت، تخلیق اور لاشعور کی کارکردگی کے بارے میں کیا نظریات پیش کیے ہیں۔ ادب کا مقصد کیا ہے، اور اب تک مختلف مکاتب فکر نے انسانی ذہن کی معنی خیزی کو کس طرح بعض عقائد کا پابند بنا رکھا تھا ____ تخلیقی اور معنوی آزادی اور تخلیقی شہ پارہ کی ادبی زندگی کن تصورات کے ذریعہ ممکن ہے۔

کتاب کا دوسرا صحیفہ ''پس ساختیات'' کے نام سے منسوب ہے۔ اس کتاب کا یہ سب سے زیادہ اہم اور انقلاب آفریں حصّہ ہے۔ ممتاز فرانسیسی مفکر اور ادیب، رولاں بارتھ کے نظریات کی وضاحت سے شروع ہونے والے اس حصّے میں ایسے غیر معمولی نظریات سے بحث کی گئی ہے جن کے باعث، ذہن انسانی کے قدیم تصورات یکسر تبدیل ہو گئے ہیں اور ادبی فلسفہ کی کائنات میں ایک نشاۃ الثانیہ کا ظہور ہوا ہے۔

نارنگ صاحب نے ذہن کی کائنات کو اور لسانی تصورات کو آئین اسٹائین سے زیادہ عہد آفریں اور انقلاب آفریں نتائج سے ہم کنار کرنے والے جدید مفکرین مثلاً ژاک لاکاں، مشل فوکو، جولیا کرسٹیو اور ژاک دریدا جیسے ذہنوں کی تفہیم کا بیڑا اٹھایا ہے، اور اس عقیدت اور عشق کے ساتھ کہ ان مفکرین کی سوچ اور نارنگ صاحب کی فکر میں ایک طرح کا اتحاد اور ایسی ہم آہنگی پیدا ہو گئی ہے، جو اردو تو کیا، دنیا کی دوسری زبانوں کے ہمنواؤں میں بھی مفقود ہے۔

نارنگ صاحب کو ان انقلاب آفریں مفکروں سے عشق بھی ہے، اور انھوں نے ان کے نظریات کو ایک تازہ کار ایمان آفریں شخصیت کی حیثیت سے پڑھا اور سمجھا ہے۔ نارنگ صاحب کی کتاب میں یہ صحیفہ نمبر دو (۲) انتہائی شدید اور ناقابل تردید دلائل پر مشتمل ہے، کہیں کہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ نارنگ صاحب ژاک دریدا کی تائید میں ایسے موثر، کارگر اور مستند طبیب بن گئے ہیں، جسے عمل جراحی میں یدِ طولیٰ حاصل ہے۔ خود دریدا کا بھی یہی نظریہ ہے کہ

> ''لکھنے پڑھنے اور تنقیدی تحریر کا عمل جراحی کا عمل ہے اور
> جراحی بھی خون آلود چاقو کے پھل کے ذریعہ۔''

(DISSEMINATION - P. 301)

نارنگ صاحب کے استدلال کی یہ جارحانہ شدت اس لیے قابل قبول ہے کہ ادبی فکر اور ادبی تنقید کی رگوں میں جو فاسد خون موجود ہے اس کی نکاسی بے حد ضروری ہے۔

دوسرے صحیفے کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ نارنگ صاحب نے اس حصے میں مارکسیت، مظہریت اور پس ساختیات سے بھی بحث کی ہے، اور قاری اساس تنقید کی اولین بنیاد استوار کی ہے۔ علم تفہیم کے شعبے میں جن مفکروں نے عہد نو میں اہم تصورات پیش کیے ہیں ان کی تاویلات سے بھی بحث کی ہے اور اردو ادب کو تنقید کے ایک عظیم الشان عالمی تصور سے ہم کنار کیا ہے۔

کتاب کا تیسرا صحیفہ ''مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر'' کے عنوان سے وسیع تر فکری تناظر کا حامل ہے، اس صحیفے میں سنسکرت، عربی، فارسی شعریات اور فلسفہ سے بحث کی گئی ہے۔ شعریات کی قدیم فکر اور جدید ساختیاتی افکار میں مماثلتیں تلاش کی ہیں اور انسانی ذہن کے ارتقا کا جائزہ لیا ہے۔

> نارنگ صاحب نے اس صحیفے کے بارے میں دیباچے میں لکھا ہے:
>
> ''مشرقی شعریات کی صدیوں کی روایت کا ازسرِ نو جائزہ بھی اسی لیے لیا گیا ہے کہ دو مختلف النوع روایتوں کی ملتی جلتی بصیرتوں کو آمنے سامنے لایا جا سکے، جس سے دو طرفہ مکالمہ قائم ہو، نیز حقائق کی تشکیل نو میں مدد ملے اور افہام و تفہیم میں سہولت ہو۔''
>
> نارنگ صاحب تنقید کے نئے منظر نامے اور مباحث کے بارے میں کہتے ہیں کہ ''نئی تھیوری تخلیق و تنقید کو ضابطہ نہیں، نئی بصیرتوں کی روشنی فراہم کرتی ہے۔ اس کی سب سے بڑی دریافت زبان و ادب اور ثقافت کی نوعیت و ماہیت کی وہ آگہی ہے۔ جو معنی پر چلے آرہے جبر کو توڑتی ہے اور اخذِ معنی کے سفر کے لامتناہی ہونے کا نظریاتی جواز فراہم کر کے معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے''۔

حقیقت یہ ہے کہ نارنگ صاحب کے اس دقیق مطالعے مباحثے اور تجزیے کے ذریعے ادب کو انسانی ذہن کی کائنات میں ''جمہوری فکر'' سے آگے کی آزاد اور ابدی دنیا میسر آئی ہے۔ اور اردو زبان و ادب میں ایک ایسی کتاب کا اضافہ ہوا ہے جو اب تک موجود

نہیں تھی اور جس کے ذریعہ اردو کے ذہن کو ایک تازہ کار فکری کائنات میسر آئی ہے۔ کتاب کے فلیپ پر جو نکات درج کیے گئے ہیں ان میں سے ایک میں کہا گیا ہے کہ

"حالی کے مقدمہ شعر و شاعری (اشاعت ۱۸۹۳ء) کے
ٹھیک ایک سو سال بعد ادبی تھیوری کا نیا موڑ۔"

میرا خیال ہے مقدمہ شعر و شاعری کی نوعیت خود حالی کی اپنی شاعری کے لیے DEFENCE پیش کرنے کی کوشش تھی، جب کہ نارنگ صاحب نے ادبی ذہن کو اور ادبی تھیوری کو جس تناظر میں پیش کیا ہے اس کی نوعیت ذہن انسانی کی لامتناہی وسعتوں اور آزادیٔ معنی کی ایک نئی کائنات کی دریافت ہے۔ مجھے احساس ہے کہ میں خود اور میرے احباب، جیسے شمس الرحمٰن فاروقی ان تمام مفکروں کو پڑھتے رہے ہیں، جن کے وسیلے سے نارنگ صاحب نے ایک مبسوط نظام اور ایک موڑ کو دریافت کیا ہے، لیکن ہم لوگوں نے کبھی ٹھہر کر اور سنبھل کر ان مباحث کو موضوع نہیں بنایا، نارنگ صاحب نے اس جوہر کو جس طرح تلاش کیا ہے، اور جس طرح اپنی تصنیف کا حصہ بنایا ہے یہ کام کم از کم ہم جیسے آزادہ رووں کے بس کا نہ تھا۔ اس کے لیے پروفیسر گوپی چند نارنگ جیسا تخلیقی، تحقیقی، محنتی اور DYNAMIC ذہن درکار تھا۔ اس کتاب کی اشاعت سے پہلے اس کتاب کے بعض ابواب مختلف ادبی رسائل میں شائع ہوتے رہے ہیں، اور ان کے بارے میں اختلافی مضامین بھی لکھے گئے...... یوں تو یورپ میں بھی ان فلسفوں کے بارے میں جوابی کتابیں لکھی گئی ہیں۔ خود ساختیاتی مفکر، پال ڈی مان نے ژاک دریدا کے CULTURE کے بارے میں جو حقائق، جو تشریحات اور تصورات سامنے آرہے ہیں ان سے ایک جانب تو افلاطون اور یونانی فکر کا انہدام ہو چکا ہے اور دوسری جانب یورپ میں مابعد الطبیعیاتی فکر اور تنقید کے سائنٹفک تصور کو زبردست زک پہنچی ہے۔

نارنگ صاحب نے مشرقی شعریات والے صحیفہ کے ذریعہ کم از کم اس روایت کا احترام کیا ہے جو نئے سے نئے تصورات میں بھی ماضی کی بہترین فکر کو خراج تحسین پیش کرتی ہے۔

نارنگ صاحب، ساختیات اور پس ساختیات کے مباحث اب جامعات میں اور پورے برصغیر میں ایک فیشن کا طور بھی اختیار کر گئے ہیں، دیکھنا یہ ہے کہ نارنگ صاحب

کی اس عظیم، ضخیم، مدلل اور مبسوط کتاب کے بعد کیا ادبی تفہیم کے نئے، آزاد اور لامتناہی تجزیوں اور DECONSTRUCTION کے سلسلے شروع ہوتے ہیں ـــــــ یا پھر یہ کام بھی پروفیسر گوپی چند نارنگ کے لیے ہی مخصوص کرنا پڑے گا۔ اس لیے کہ باقی لوگ اپنے اپنے انداز میں ادب اور تنقید کا کاروبار چلا ہی رہے ہیں، نارنگ صاحب والی بصیرت اور کہاں اور کسے دستیاب ہوگی؟ یہ سوال بھی ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کو پڑھنے اور بند کردینے کے بعد سامنے آتا ہے!

○

مظفر علی سید

قاری اساس تنقید

نارنگ کی خیال افروز کتاب

اردو کی تنقیدی روایت میں قاری کا ذکر تو ہوتا رہا ہے لیکن سرسری سا، اس کے کردار پر غور و فکر نہیں کیا گیا۔ ہماری تنقیدی روایت اکثر و بیشتر اپنی ساری توجہ متن پر یا پھر تخلیق کار پر صرف کرتی ہے۔ عمرانیات سے تعلق رکھنے والے بعض ماہرین نے البتہ قاری اور عوام کے رشتے سے متعلق بعض مسائل پر توجہ کی ہے، مثلاً کتابوں کی خرید و فروخت کے مسائل یا بعض زمانوں اور مقامات پر خاص خاص کتابوں یا مصنفین کی مقبولیت اور کتاب کی مانگ پر اس کا اثر وغیرہ، یہ الگ مسائل ہیں۔ اس نوع کی کوششیں بہ مشکل اس ادبی مسئلے کو چھوتی ہیں جو خاصا پیچیدہ اور قدیمی ہے۔ درسیات کے ماہرین نے بھی قاری اور کتاب کے رشتے پر کچھ توجہ کی ہے، یعنی تعلیم کے ذریعے ذہنوں کی تربیت تاکہ پڑھنے والے ادب کے چیلنج کو سمجھ سکیں اور مختلف طرح کے متون سے لطف اندوز ہو سکیں۔ اس سب کے باوجود ہماری ادبی تھیوری خواہ وہ باضابطہ لکھی گئی ہو یا بالواسطہ عمل آرا رہی ہو، بنیادی طور پر ادب کی تفہیم و تحسین میں قاری کے تفاعل کو نظر انداز کرتی رہی ہے اور فقط اُس متن کو کھنگالتی رہی ہے اور اُس کا تجزیہ کرتی رہی ہے جو صفحے پر سامنے چھپا ہوا موجود ہے۔

متن کے تجزیے پر توجہ صرف کرنا بہر حال اپنی افادیت رکھتا ہے اور یہ رویہ اپنی انتہا کو پہنچا نیو کرٹسزم کے چلن کے ساتھ جس کی ترویج و تشکیل میں سب سے زیادہ ہاتھ تھا اینگلو سیکسن اہل نقد کا، بیسویں صدی کے وسط تک اس کا خاصا چرچا رہا لیکن اس میں جس طرح متن کی خود مختاری اور خود کفالت پر زور دیا گیا اور جس طرح ان تاریخی و ثقافتی عوامل کو

جن کے اندر فن پارہ لکھا جاتا ہے کلیتاً نظر انداز کیا گیا، اس کی وجہ سے نیو کرٹسزم ایک ایسی تنگ گلی کے نکو تک پہنچ گیا جس کے بعد اندھیرا ہی اندھیرا تھا۔ بے شک ادبی معیار پر جو اصرار کیا گیا، یہ اسی کا منطقی نتیجہ ہی تھا، لیکن یہ حقیقت ہے کہ اندازِ نقد میں اُس سارے سیاق وحوالے کو بحث سے خارج کر دیا گیا جس میں فن پارہ نہ صرف یہ کہ خلق ہوتا ہے بلکہ مشتاق قارئین کے ذریعہ قبولیت کے تفاعل سے بھی گزرتا ہے۔ قارئین کے تفاعل میں جو تفہیم اور جمالیات کارگر رہتی ہے، اس کو بنیاد بنا کر بعد میں اہلِ یوروپ نے RECEPTION THEORY یعنی نظریہ قبولیت وضع کیا۔ دوسری طرف فرانس اور جرمنی میں نئے فلسفۂ لسان اور بشریات کی بنا پر فکر وآگہی کا ایک نیا دبستان ساختیات کے نام سے وجود میں آیا۔ دیکھتے ہی دیکھتے داخلی ساخت، لسانی اہلیت، ثقافتی ترجیح نیز فکر وعمل کے تہذیبی اطوار، جیسی ترکیبوں کا چلن ادبی تنقید میں عام ہونے لگا۔ سوئیر لیوی اسٹراس اور چومسکی کا حوالہ بار بار آنے لگا اور کہیں کہیں یہ نام فیشن کے طور پر بھی دہرائے جانے لگے یعنی ذہنی فضا بدلنے لگی۔ بہر حال ایک دہائی کے اندر اندر مزید تبدیلی یہ ہوئی کہ توجہ ساختیات کے بعد پس ساختیات اور ردِ تشکیل پر مبذول ہونے لگی اور نئی اصطلاحات اور لفظیات کا سیلاب سا آ گیا۔

مابعد صنعتی دور کی اُن تمام فکری ترقیوں کو اردو کے اہلِ نقد جو خود قبل صنعتی عہد میں لکھ رہے تھے بالعموم نظر انداز کرتے رہے اور تو اور نیو کرٹسزم کی رفتار وترقی کا ساتھ بھی اردو تنقید کم دے پائی ان تمام رکاوٹوں اور موانع کے باوجود کچھ حوصلہ مند اہلِ نظر ایسے بھی تھے جو جدید تر ادبی تھیوری اور اس کی اطلاقی نوعیتوں پر برابر غور وخوض کرتے رہے اور نئی آگہی کی افہام وتفہیم کے لیے جنھوں نے جی جان سے کام کیا۔ دانش گاہ دہلی کے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ بلاشبہ اس میدان میں سب سے زیادہ فعال رہے ہیں۔ انھوں نے ادبیات، اسلوبیات، ساختیات اور متعلقہ تمام ضابطہ ہائے فکر ونظر کو اپنی تحریروں کا موضوع بنایا اور کلاسیکی نیز جدید شاعروں اور مصنفین پر لکھتے ہوئے نظریہ ہائے نقد کا اطلاق بھی کیا۔ ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں انھوں نے اپنے لیکچروں کے ذریعہ نئی ادبی تھیوری کی افہام وتفہیم میں نمایاں کردار ادا کیا اور تنگ نظر وسکہ بند مخالفین کے مجمع میں نئی تھیوری کی لسانی اور ادبی بصیرتوں کا جم کر دفاع بھی کیا۔ اس میدان میں ان کا تازہ ترین کارنامہ ''قاری اساس تنقید'' کی جملہ جہات پر ان کا فکر انگیز کتابچہ ہے جسے ایجوکیشنل بک ہاؤس

علی گڑھ نے شائع کیا ہے۔

''قاری اساس تنقید مظہریت اور قاری کی واپسی'' میں پروفیسر نارنگ نے جرمن فلسفۂ مظہریت اور ہرمیتیات کی مرکزی نکات سے بحث کی ہے اور پھر نمائندہ فلسفیوں اور اہل نقد کا ذکر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ ان بنیادوں پر کس طرح قاری اساس تنقید کا نظریہ وجود میں آیا اور مغرب کی روایت میں اس کے نمایاں دستخط کون کون سے ہیں اور ادبی نقد میں ان کا کارنامہ کیا ہے۔ مفکرین کے ناموں اور تصورات کا تنوع اگرچہ کہیں کہیں بھاری معلوم ہوتا ہے تاہم کتاب ایک نہایت وسیع اور اہم موضوع کا نہایت سلیس اور عام فہم انداز میں تعارف کراتی ہے اور اس کی جملہ جہات کا احاطہ کرتی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے وولف گانگ ایزر، ہانس روبرٹ یاؤس اور ژورژ پولے کے مرکزی مبحث پر مناسب توجہ کی ہے اور مضمر قاری کے تصور کی گرہوں کو کھولتے ہوئے قرأت کا تفاعل بطور جمالیاتی تجربہ کا بھی جائزہ لیا ہے۔ اس بحث سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ قاری کس طرح اپنے ذہنی رویوں اور تصورات کی مدد سے اور بدلتی ہوئی توقعات کے افق پر کسی بھی متن کے معنی کو بالفعل موجود بناتا ہے۔ بقول ایزر متن کے معنی نہ تو چھپے ہوئے صفحے پر ہیں نہ ان کے باہر ہیں بلکہ قرأت کے تفاعل اور قاری کے تفہیم میں ہیں۔ مثالی قاری یا واقعی قاری کے بالمقابل مضمر قاری کا تصور متن کی ساخت میں کارفرما ہوتا ہے۔ قرأت کے عمل میں قاری کا ذوق وظرف، ترتیب وتجربہ ایک نئے چیلنج سے گزرتا ہے۔ یہ عمل نہ تو خالصتاً معروضی ہوتا ہے نہ موضوعی، بلکہ دونوں کی گھال میل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ کسی بھی متن کی قرأت کئی زاویوں سے کی جاسکتی ہے لیکن دراصل یہ زماں اور مکاں پر پھیلے ہوئے ان گنت قارئین کی ان گنت قرأتوں کا تفاعل ہے جو اخذِ معنی کو ممکن بھی بناتا ہے اور تنوع کو قائم بھی رکھتا ہے۔

ڈاکٹر نارنگ نے مدلّل بتایا ہے کہ قرأت کے تفاعل کے دوران خود قاری کی ذہنی نوعیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ چنانچہ ہم کسی متن کو جوں کا توں قبول نہیں کرتے جیسا کہ وہ خلق کیا گیا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ وضاحت بھی کردی گئی ہے کہ قاری ہر چند کہ بے حد اہمیت رکھتا ہے لیکن قاری بھی مقتدر نہیں ہے۔ کیونکہ اخذِ معنی کا عمل لامتناہی ہے۔ پولے کے بقول قاری خود اپنے خیالات اور تجربات کو متن میں معروضیاتا ہے اور مصنف کے شعور سے بھی اپنی مطابقت پیدا کرتا ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے یہ بھی اشارہ کیا ہے کہ خود مشرقی روایت میں

قاری اور مصنف کے رشتے کا احساس مضمر رہا ہے اور بعض جگہ تو سخن فہمی کو سخن گوئی پر ترجیح دی گئی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ نے مغربی فکر اور مشرقی روایت کے مقامات اشتراک پر بھی روشنی ڈالی ہے لیکن ان کی تنقید اپنی بلندی پر وہاں ملتی ہے جہاں انھوں نے قاری اساس تنقید کے مرکزی نکات کی وضاحت میں میر تقی میر، غالب اور اقبال کے اشعار کی بدلتی معنویتوں سے بحث کی ہے۔ زیر نظر کتاب کا شمار ان کتابوں میں ہوگا جو غور و فکر کا نیا سامان فراہم کرتی ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ کی کتاب ذہنوں کو اکسائے گی بھی اور قاری کے اہمیت اور قرأت کے تفاعل پر اصرار کرتے ہوئے نئی ادبی بحثوں کے دروازے بھی کھولے گی۔

(انگریزی سے ترجمہ)

○

حنیف کیفی

سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ

اردو تنقید کی ایک نئی جہت کا اشاریہ

حضرت امام حسینؑ اور ان کے اعزا اور رفقا کی عظیم شہادت صبر و شکر تسلیم و رضا، ایثار و قربانی، ہمت و شجاعت، استقلال و استقامت، ظلم کے آگے سر نہ جھکانے اور باطل پر حق کے فتح حاصل کرنے کا ایک ایسا روشن و تابناک باب ہے جس کی مثال پوری انسانیت کی تاریخ میں نہیں ملتی۔ اس نے جہاں بنائے لا الہٰ کو استوار کیا اور اسلام کے نوخیز پودے کی جڑیں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے مضبوط کردیں، وہیں عام انسانیت کی تاریخ کے صفحات پر اعلا ارفع انسانی اقدار کے ایسے لازوال روشن نقوش مرتسم کردیے جن سے دنیا بلا تفریق مذہب و ملت ہمیشہ کسب نور کرتی رہی ہے۔ جہاں ایک طرف یہ المناک واقعہ ایسا دل ہلا دینے والا تھا جسے سن کر پتھر بھی موم ہو جائیں وہیں حق کوشوں کے لیے اس نے عزم و عمل کی نئی راہیں کھول دیں اور ان کے ارادوں کو پہاڑوں کی سی پختگی عطا کردی۔

ادب جو انسانی اقدار و روایات کی ایک جذباتی و حسیاتی تاریخ کی حیثیت رکھتا ہے، تاریخ انسانی کے اس ہمہ گیر اور کثیر الجہات واقعے سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا شرقی ادبیات میں بہت پہلے سے مختلف انداز میں اس سانحے کی گونج سنائی دیتی ہے۔ لوک روایتوں تک میں اس کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ مشرق کے رثائی ادب کا وافر ذخیرہ اس حقیقت کا کھلا ثبوت ہے کہ اس سانحے نے ذہنِ انسانی کو جتنا متاثر کیا اور جذبات و احساسات کو جتنا مہمیز کیا ہے اتنا کسی اور واقعے نے نہیں کیا۔ اردو کا رثائی ادب بالخصوص اسی معاملے میں دوسری تمام زبانوں کے مقابلے میں زیادہ وسیع و وقیع ہے۔ قطع نظر اس بات سے کہ صنفِ مرثیہ نے جو اس سانحے کا براہِ راست اظہار ہے، فنی و فکری موضوعاتی و

اسلوبیاتی اعتبار سے اردو شاعری کو کن نئی جہات سے آشنا کرایا، اس میں کمیت و کیفیت کے اعتبار سے کیا گراں قدر اضافے کیے، مختلف اصنافِ سخن پر اس کے کیا اثرات مرتب ہوئے اور اردو نظم کے کارواں کو اس نے کس حد تک آگے بڑھایا، یہ بات خود اپنی جگہ بڑی اہمیت کی حامل ہے کہ غیر رثائی ادب میں سانحۂ کربلا کے بالواسطہ اظہار نے جو کہیں تلمیح و تمثیل کی شکل میں، کہیں رمز و ایما کے پیکر میں اور کہیں استعارہ و علامت کے روپ میں سامنے آیا ہے، اردو شاعری کو نئی نئی معنیاتی وسعتوں اور اظہاراتی امکانات سے روشناس کرایا ہے اردو کے رثائی ادب پر کماحقہ نہ لکھا جانے کے باوجود کافی لکھا جا چکا ہے لیکن غیر رثائی ادب میں سانحۂ کربلا کے اس تخلیقی اظہار کی طرف، جو جدید شاعری تک آتے آتے ایک رجحان کی شکل اختیار کر گیا ہے، توجہ نہیں کی گئی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ مبارک باد کے مستحق ہیں کہ انھوں نے اس اہم مگر اچھوتے موضوع پر قلم اُٹھا کر اردو تنقید کو ایک نئی راہ دکھائی ہے اور جس مدلل انداز اور موثر و دل نشین پیرایے میں موضوع کے مختلف ابعاد و جہات کو پیش کیا ہے، اس سے نہ صرف موضوع کا حق ادا ہو گیا ہے بلکہ خود ان کی تنقیدی بصیرت کا ثبوت بھی فراہم ہو گیا ہے۔

''سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ'' نارنگ صاحب کا وہ طویل مقالہ ہے جو انھوں نے انجمن ساداتِ امروہہ کراچی کی فرمائش پر اپریل ۱۹۸۴ء میں لکھا تھا، لیکن جس سمپوزیم کے لیے یہ مقالہ لکھا گیا تھا وہ بوجوہ منعقد نہ ہو سکا۔ بعد میں یہ مقالہ برصغیر کے کئی ادبی جلسوں کے علاوہ لندن اور کناڈا میں بھی بڑھا گیا۔ جیسا کہ نارنگ صاحب نے وضاحت کی ہے، اس تمام مدت میں زیرِ نظر مقالہ ترمیم و تنسیخ اور حذف و اضافہ کے عمل سے گزرتا رہا اور اب کتابی صورت میں منظرِ عام پر آیا ہے۔ حالانکہ اس سے پہلے کم و بیش اسی موضوع پر ۱۹۴۲ء میں ممتاز حسین جونپوری کی ''خونِ شہیداں'' شائع ہو چکی تھی، جس میں بقول مصنف ''مشرقی زندگی اور مشرقی ادب خصوصاً غزل پر واقعۂ کربلا کا اثر'' دکھایا گیا ہے لیکن ایک تو اس کتاب سے عام طور پر اہلِ اردو واقف نہیں ہیں اور نارنگ صاحب کی کتاب کے ذریعے ہی پہلی بار انھیں اس کا علم ہوا ہے، دوسرے یہ کہ اس کتاب میں بحث ''واقعۂ کربلا کی تخئیل کی اہمیت'' سے ہے، لیکن بقول پروفیسر نارنگ ''رمز و ایما یا تشبیہ و استعارہ کی معنیاتی توسیع یا تقلیب کے بارے میں ان کا ذہن صاف نہیں ہے۔'' نتیجتاً ممتاز حسین جونپوری اردو شاعری کے ان اسلوبیاتی و معنیاتی پہلوؤں پر روشنی نہیں ڈال سکے جو سانحۂ کربلا کے

حوالے سے وجود میں آئے ہیں اور جو نارنگ صاحب کا موضوع ہیں۔ ایک اور فرق جو دونوں کتابوں میں ہے وہ یہ ہے کہ ممتاز حسین نے کلاسیکی شاعری پر واقعۂ کربلا کے اثرات کی نشان دہی کی ہے جبکہ پروفیسر نارنگ نے اس حوالے کے لیے کلاسیکی شاعری کو پس منظر کے طور پر پیش کر کے جدید اردو شاعری میں اس کے ایک تخلیقی رجحان بن جانے کا ذکر کیا ہے۔ اپنے موضوع کی وضاحت کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں:

> ''راقم الحروف کا خیال ہے کہ موجودہ عہد میں نئے معنیاتی تقاضوں کے تحت شہادت حسین کا تاریخی حوالہ رمی رثائی ادب سے ہٹ کر عام اردو شاعری میں بھی پرورش پا رہا ہے اور پچھلی تین چار دہائیوں سے ایک نئے اظہاری اور شعری رجحان کی صورت اختیار کر رہا ہے جو اپنی جگہ بے حد اہمیت و معنویت کا حامل ہے۔''

مقالے کے اختتام پر بحث کو سمیٹتے ہوئے وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں:

> ''جدید اردو شاعری میں کردارِ حسین، واقعہ کربلا اور اس کے تعلیقات ایک مسلسل موضوع کی حیثیت سے موجودہ شعری رویوں کا حصہ بن کر جاری و ساری ہیں۔ ایسا غزل میں ہو رہا ہے اور نظم بھی۔ اس موضوع کی اتنی کیفیتیں، اتنی شکلیں اور اتنے ابعاد ہیں کہ سب کا احاطہ کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ اظہار براہِ راست بھی ہو رہا ہے اور خالص استعاراتی اور علامتی پیرایے میں بھی۔''

باوجود اس احساس کے کہ اردو شاعری میں سانحۂ کربلا کے تمام اظہاراتی و معنیاتی ابعاد کا احاطہ تقریباً ناممکن ہے، پروفیسر نارنگ نے اس موضوع کی تقریباً تمام جہات کو خاصی وضاحت اور تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے اور بڑی کامیابی کے ساتھ اس تخلیقی رجحان کے آغاز و ارتقا کے استعارے کو وسیع مفہوم میں استعمال کیا ہے اور جس ''استعاراتی تفاعل'' کی انھوں نے بات کی ہے اس میں بالواسطہ اظہار کے تمام پہلو آ جاتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے جو اشعار تجزیے یا مثالوں کے طور پر پیش کیے ہیں ان میں رمز، ایما، کنایہ، استعارہ اور علامت بھی اس استعاراتی تفاعل کے تحت آتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے ''علامت'' کی

اصطلاح استعمال کرنے سے گریز کیا ہے، غالباً اس لیے کہ اب علامت کا زوال ہو چکا ہے جبکہ استعارہ استعارۂ محض کی حیثیت سے بھی اور استعاراتی انداز بیان کے روپ میں بھی آج بھی قائم و دائم ہے، اور خود نارنگ صاحب کے قول کے مطابق، اظہار کے ان گنت وسائل میں جو مرکزیت استعارے کو حاصل ہے وہ کسی دوسرے پیرایے کو نہیں۔" زیر نظر مقالے میں اردو شاعری میں سانحۂ کربلا کے تاریخی حوالے کے سلسلے میں استعارے کی اسی مرکزیت کو نمایاں کیا گیا ہے اور اس مرکزیت نقطے سے جو خطوط پھیلتے اور بکھرتے ہیں ان کی عکاسی کی گئی ہے۔ ہندو پاک کے جن شعرا کے یہاں اس تخلیقی رجحان کی کارفرمائی دکھائی گئی ہے ان سب کی انفرادیت کو بڑی خوبی سے اُجاگر کیا گیا ہے، جس سے ہر ایک کی شناخت خود بخود ہو جاتی ہے۔ یہ کام آسان نہیں تھا لیکن اس منزل دشوار سے نارنگ صاحب بڑی خوبی اور سلامت روی کے ساتھ گزر گئے ہیں۔ جہاں تک شعری استعارے کے روپ میں سانحۂ کربلا کے اظہار کے تخلیقی رجحان بننے کا تعلق ہے، تو اس کے آغاز ارتقا کا خلاصہ خود نارنگ صاحب کے الفاظ میں اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔

> "زیر بحث تاریخی حوالہ اب بمنزلہ ایک رجحان کے اردو شاعری میں راسخ ہو چکا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ موجودہ ذہن و شعور اس سے آزادانہ فیضان حاصل کر رہا ہے اور یہ موضوع ہمارے عہد کی تخلیقی شخصیت اور شعری وجود کا حصہ بن چکا ہے۔ علامہ اقبال اور ان کے عہد کے شعرا نے اس سلسلے میں بنیاد گزاروں کا کام کیا۔ ترقی پسند شعرا نے ان بنیادوں کو اٹھایا اور بعد میں آنے والے نئے شاعروں نے اس سلسلے میں نئی اظہاراتی اور معنیاتی جہات کو روشن کر کے اسے باقاعدہ شعری رجحان کی حیثیت دے دی۔"

حالانکہ نارنگ صاحب نے سانحۂ کربلا کے استعاراتی اظہار کی مختلف نوعیتوں اور شکلوں کو الگ الگ شقوں کے ذریعہ نہیں بیان کیا ہے، لیکن مباحث اور اشعار کے تجزیے اور مثالوں سے اس استعاراتی اظہار کی تین صورتیں واضح طور پر سامنے آتی ہیں:

۱۔ کرداروں اور مقامات کے ناموں جیسے حسین، اصغر، سکینہ، یزید، شمر، کربلا، کوفہ دمشق وغیرہ کا استعمال۔

۲۔ سانحۂ کربلا کے تعلیقات جیسے شہادت، ظلم ظالم، مظلوم، مظلومی، خون، لہو، پیاسی، تشنگی، سفر، ہجرت، گردش، دربدری، بے گھری، بے زمینی، حق، باطل وغیرہ الفاظ کا استعمال۔

۳۔ ایسے اشعار جن میں کوئی واضح لفظ یا اشارہ موجود نہیں ہے لیکن کوئی نہ کوئی قرینہ ایسا پایا جاتا ہے جس سے ذہن اس سانحے کی طرف راجع ہوجاتا ہے۔

اظہار کی یہ تیسری صورت سب سے زیادہ مشکل ہے اور بے حد رچے ہوئے شعری ذوق اور فنکارانہ مہارت کی متقاضی ہوتی ہے۔ اس کی نشان دہی بھی کچھ کم مشکل نہیں۔ اس کے لیے تہہ رس اور ژرف بیں نگاہ کی ضرورت ہے۔ نارنگ صاحب میں یہ بھی وصف موجود ہے، اسی لیے وہ اپنی بات کو پوری قطعیت کے ساتھ مثالوں کے ذریعہ واضح انداز میں پیش کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں کچھ مثالوں میں ضرور مجھ جیسے عام سمجھ رکھنے والے قاری کو بات دور کی کوڑی والی معلوم ہوتی ہے۔ بہر حال موضوع کی مختلف جہات کو جس بھرپور انداز میں پیش کیا گیا ہے وہ قابلِ قدر بھی ہے اور قابلِ داد بھی۔ جیسا کہ میں نے ابتدا میں کہا، زیرِ نظر مقالہ پروفیسر نارنگ کی گہری تنقیدی بصیرت کا غماز ہے۔ تنقیدی بصیرت تنقیدی شعور سے بلند تر شے ہے۔ تنقیدی شعور عام نہ ہوتے ہوئے بھی بہت سوں کو میسر آجاتا ہے، لیکن تنقیدی بصیرت کم لوگوں کے حصے میں آتی ہے۔ اس کے لیے صرف مطالعے کا وسیع ہونا ہی کافی نہیں، مذاقِ سلیم، ذہنِ رسا، چشمِ دور بین اور نگاہِ نکتہ رس کے بغیر یہ دولت حاصل نہیں ہوتی۔ میں نارنگ صاحب کا شمار ان معدودے چند ناقدین میں کرتا ہوں جو ان اوصاف کے حامل ہیں۔ یوں تو آج کل اردو میں تنقید کے نام پر بہت سی چیزیں لکھی جارہی ہیں اور غزل کے شاعروں کی طرح اس میدان میں بھی ''ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی'' والا معاملہ نظر آتا ہے لیکن کچھ اہلِ نظر اب بھی ایسے ہیں جو ''آبروئے شیوۂ اہلِ نظر'' قائم رکھے ہوئے ہیں۔ نارنگ صاحب بھی ایسے ہی اہلِ نظر ہیں۔ زیرِ نظر مقالہ جس سے تنقید کی ایک نئی جہت سامنے آئی ہے، اس کا بیّن ثبوت ہے۔

○

امام مرتضیٰ نقوی

گوپی چند نارنگ کا سفر آشنا

پروفیسر گوپی چند نارنگ اردو ادب میں بین الاقوامی شہرت رکھتے ہیں۔ وہ بڑی فعال شخصیت کے مالک ہیں۔ وہ ماہر لسانیات بھی ہیں، محقق بھی اور نقاد بھی، ان کی نئی تخلیق، ''سفر آشنا'' ان چند سفرناموں میں سے ہے جو پڑھنے والے کے ذہن پر اپنے دائمی نقوش چھوڑ جاتی ہے۔ اس نوعیت کے اور بھی سفرنامے لکھے گئے مثلاً احتشام حسین کا ''ساحل اور سمندر'' عابد حسین کا ''رہ نوردِ شوق'' صالحہ عابد حسین کا ''سفر زندگی کے لیے سوز و ساز'' وغیرہ متعدد حضرات نے اپنے سفرنامے لکھے ہیں۔ آل احمد سرور اور محمد حسن نے بھی اپنے سفر یورپ اور امریکہ کے حالات لکھے ہیں جو ہماری زبان میں قسطوں میں شائع ہوئے لیکن کتابی صورت میں نہ آسکے۔ یوں تو سفرناموں کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جن کی اپنی اپنی جداگانہ نوعیت ہے۔ یہاں نہ سفرناموں کی تاریخ بیان کرنا مقصود ہے اور نہ دوسرے سفرناموں سے موازنہ کرنا۔ بات صرف ''سفر آشنا'' کی ہے جو اردو کی عالمی ادبی سرگرمیوں کی پردہ کشائی کرتا ہے، زبان کے وسیلے سے دلوں کو جوڑتا ہے۔ نارنگ کا یہ سفرنامہ جرمنی، ناروے، برطانیہ، امریکہ اور کینیڈا کے سفر کے احوال و کوائف پر مبنی ہے جو انھوں نے ۱۹۸۱ء میں کیا تھا اور مختلف یونیورسٹیوں اور اداروں میں لیکچر دیئے تھے۔ اس سفرنامے میں مغرب میں علمی اور ادبی سرگرمیاں بھی ملیں گی۔ اردو کی رفتار اور سمت کا بھی پتہ چلے گا۔ اردو صحافت سے آگہی بھی ہوگی، ادبی شخصیتوں سے تعارف بھی ہوگا۔ خاکہ نگاری کی بھی جھلکیاں ملیں گی، مختلف مقامات کے بارے میں معلومات بھی فراہم ہوں گے۔ منظر کشی کا بھی لطف آئے گا اور مصنف کی انشاء پردازی اور مخصوص اسلوب کی چاشنی بھی قاری کے لیے حلاوت اور دلچسپی کا باعث بنے گی۔ یہ مختصر سی کتاب معلومات کا ایک بہترین وسیلہ ہے اور ایک ایسا منظرنامہ ہے

جس کے سین یکے بعد دیگرے ہمارے سامنے آتے چلے جاتے ہیں۔

ہم ایک گوشے میں بیٹھے ہوئے زبان و ادب کی صحیح رفتار کا کیا اندازہ لگا سکتے ہیں کہ برصغیر کے باہر کیا کیا تحقیقی اور تنقیدی کام ہو رہے ہیں۔ ادب کے کیسے کیسے اچھوتے گوشے سامنے آ رہے ہیں۔ وہ زبان جو ہمارے گھر میں ہماری تنگ نظری اور عصبیت کا شکار ہو رہی ہے، مغرب میں اس کی ترقی و نشو و نما کے کیسے کیسے امکانات ظاہر ہو رہے ہیں۔ اس کی ترجیح کے لیے کیا کیا اقدام نہیں کیے جا رہے۔ یہ سب کن ذہنوں کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''انجمن اردو کینیڈا حفظ الکبیر قریشی کی کوششوں سے قائم ہوئی ہے۔ یہاں اردو ادب سے دلچسپی رکھنے والوں کا ایک وسیع حلقہ موجود ہے۔ یہ ہر مہینے جلسے کرتے ہیں۔ شعر و شاعری کی نشستیں ہوتی ہیں۔ اردو پڑھانے کی باقاعدہ جماعتیں بھی ہوتی ہیں اور کبھی کبھی خاص پروگرام بھی منعقد کیے جاتے ہیں۔'' (ص ۴۷)

> ''اردو کے فروغ کے لیے کئی علمی اور ادبی انجمنیں کام کر رہی ہیں جن میں اردو مجلس، انجمن ترقی اردو برطانیہ، انجمن برگ گل اور اردو فورم خاص طور پر لائق ذکر ہیں۔ لندن یونیورسٹی کے اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز کا بھی اردو کے فروغ میں بڑا ہاتھ ہے لیکن ان سب کے علاوہ قابلِ تعریف بات یہ ہے کہ خود حکومت برطانیہ آنے والے ان ہندوستانی اور پاکستانی افراد کی سہولتوں کے لیے جو انگریزی نہیں جانتے، ایسے سرکاری اہل کاروں کا تقرر کرتی ہے جو اردو میں استعداد رکھتے ہوں۔'' (ص ۵۴)

برطانیہ میں اردو کا کیا مقام ہے۔ اردو بولنے والوں کی تعداد کتنی ہے اس کا اندزہ اس جائزے سے ہوتا ہے۔

> ''برطانیہ میں اردو بولنے اور سمجھنے والوں کی تعداد دس لاکھ کے لگ بھگ ہے۔ اس وقت اردو بولنے والوں کا اوسط برطانیہ کی کل آبادی کا دو فیصد ہے۔ اور یہ حقیقت ہے کہ برطانیہ میں انگریزی کے

بعد اردو ہی رابطے کی دوسری بڑی زبان ہے۔" (ص ۵۲)

"لندن کے بعد برمنگھم، مانچسٹر، بریڈفورڈ اردو کے خاص علاقے ہیں اور حقیقت ہے کہ ہندوستان اور پاکستان کے بعد دنیا بھر میں برطانیہ اور بالخصوص لندن اردو کا سب سے بڑا مرکز بنتا جا رہا ہے۔" (ص ۵۳)

زبان وادب کی ترقی اور اشاعت میں اخباروں اور رسالوں کا بڑا حصہ ہے کسی زبان کی صحافت سے ہی اس کی ہردلعزیزی کا بھی پتہ چلتا ہے۔ مغرب میں اردو صحافت کا چلن کیا ہے، وہاں سے کون کون سے اخبارات ورسائل نکلتے ہیں اس کا اندازہ مندرجہ ذیل اقتباسات سے لگایا جاسکتا ہے:

"اوسلو سے اردو کا ایک حسین وجمیل ماہنامہ "کارواں" نکلتا ہے جس کے ایڈیٹر سید مجاہد علی ہیں۔ یہ رسالہ آفسٹ پر شائع ہوتا ہے۔ "کارواں" میں ناروے کی تاریخ، سیاست اور ثقافت پر مضامین شائع ہوتے ہیں۔ پاکستان اور ہندوستان کی ادبی خبریں بھی شامل کی جاتی ہیں۔ اخبار عالم کے تحت دنیا بھر کی خبریں دی جاتی ہیں۔ مکتوب لندن میں برطانیہ کے حالات پر تبصرہ ہوتا ہے۔ دیار ہند کے نام سے رام لعل ہندوستان میں اردو کی سرگرمیوں پر روشنی ڈالتے ہیں۔" (ص ۷۸)

"برطانیہ سے اردو کے روزنامے تین ہفت روزے اور متعدد ماہنامے شائع ہوتے ہیں۔" (ص ۵۲)

اخبار و رسائل کی اشاعت کے علاوہ مغرب میں اردو تعلیم کا بھی انتظام ہے۔ درس وتدریس کی طرف بھی توجہ دی جاتی ہے تاکہ نئی نسل اردو زبان سے واقف ہوسکے۔

"ناروے میں رہنے بسنے والے دس ہزار ہندوستانیوں اور پاکستانیوں کے بچوں کے لیے اسکولوں میں اردو ہندی تعلیم کا انتظام بھی کیا گیا ہے۔ یہ تعلیم والدین کی مرضی اور بچے کی خواہش پر اسکول کے کسی بھی درجے میں دی جاسکتی ہے۔ اس کے لیے تقریباً

تمیں اساتذہ کا تقرر ہوا ہے۔ وہاں کی تعلیمی کونسل برائے تربیت اساتذہ درس و تدریس کے نئے نئے طریقوں پر غور و خوض کرتی رہتی ہے۔" (ص ۴۳)

نارنگ نے اپنے سفرنامے میں جگہ جگہ ایسی شخصیات کا ذکر کیا ہے جو اردو ادب میں بہت اہم ہیں۔ جو اپنے علمی و ادبی کارناموں میں مصروف ہیں۔ بہت سے نام ہمارے لیے نئے ہو سکتے ہیں کیوں کہ ان کے فن تک ہماری رسائی نہیں ہو سکی، مگر اس سفرنامے نے ایسی شخصیات اور فن کاروں سے ہمیں اچھی طرح روشناس کرا دیا ہے۔ صرف لندن کے ہی شاعروں اور ادیبوں کا ذکر کرتے ہوئے نارنگ لکھتے ہیں:

"جس شہر میں فیض احمد فیض آتے جاتے رہتے ہوں، جہاں ساقی فاروقی اور زہرا نگاہ بستے ہوں، جہاں عبداللہ حسین مشتاق احمد یوسفی، الطاف گوہر اور افتخار عارف جیسی شخصیتیں آباد ہوں، جہاں عاشق حسین بٹالوی، رالف رسل، ڈاکٹر فاخر حسین، خالد قادری، ڈیوڈ میتھوز، ڈاکٹر ضیاء الدین شکیب اور ڈاکٹر زوّار حسین زیدی جیسے اہل قلم اردو کے لیے عرق ریزی کرتے ہوں۔ جہاں اکبر حیدر آبادی، حبیب حیدر آبادی، اطہر راز، محسن شمسی، سوہن راہی، بلونت کپور، راج کھیتی، جتندر بلو، محسنہ جیلانی جیسے ادیب، شاعر اور تخلیق کار اردو کی محفلیں آباد رکھتے ہوں وہ شہر اردو کا بین الاقوامی گہوارہ کیوں کر نہ ہوگا۔" (ص ۸۴)

نارنگ نے جہاں متعدد شخصیات کا ذکر کیا ہے وہاں ایک شخصیت کے نقوش زیادہ ابھر کر ہمارے سامنے آئے ہیں اور وہ ہیں نارنگ کے دوست ساقی فاروقی۔ ساقی فاروقی کا تذکرہ اس طرح کیا گیا ہے کہ ان کا پورا کردار ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔ یہ ایک طرح کا خاکہ ہے۔ ان کی طبیعت ان کا مزاج، ان کی گھریلو زندگی، ان کا پالتو جانور سے عشق، ان کی طرز رہائش، ان کی گفتگو، ان کا لب و لہجہ، ان کا مہمان نوازی کا خلوص، ان کا ادبی ذوق ساری ہی چیزیں اس طرح سے پیش کی گئی ہیں کہ ساقی کی مکمل چلتی پھرتی تصویر سامنے آ جاتی ہے اور قاری یہ بھول جاتا ہے کہ یہ کوئی منظر نامہ ہے یا کوئی خاکہ۔ سچی بات یہ ہے

کہ نارنگ نے کردار نگاری کا حق ادا کر دیا ہے :

"گھر پہنچے تو ساقی بہت سے ٹیلی فون نمبروں کے درمیان بیٹھے پریشان نظر آئے۔ کہنے لگے یار تمہارے عاشقوں نے ناک میں دم کر دیا ہے۔ فون پر فون۔ میں تو اپنی بلّیوں اور کچھوے کو آرام سے کھانا تک نہیں کھلا سکا۔ کچھ معلوم ہے کل کیا ہوا کچھوا تو صرف کیلے اور سلاد کے پتے کھاتا ہے۔ کل میں اسے سلاد کے پتے کھلانا بھول گیا۔ دفتر میں یاد آیا تو فوراً ٹونی کو فون کیا کہ بھئی تم مکان کی مرمت میں تو مصروف ہو گئے لیکن کچھ نیکی کا کام بھی کرو۔ تھوڑے سے سلاد کے پتے لا کر کچھوے کو کھلا دو۔ ساقی نے قہقہہ لگاتے ہوئے کہا "یار پتہ ہے ٹونی نے کتنے کا بل دیا؟ دس پاؤنڈ۔" اس کے بعد موٹی سی گالی۔ ساقی کی گفتگو میں چھوٹی بڑی گالیاں اس روانی سے آتی ہیں جیسے پابند شاعری میں ردیف وقافیہ۔" (ص ۴۷)

ساقی کے بے تکلف طرز گفتگو اور ادبی رجحان کا پتہ اس اقتباس سے خوب لگایا جا سکتا ہے:

"دوستوں کا ذکر نکلا تو ہر بات بے لاگ کہہ ڈالی۔ کہیں تعریف، کہیں طنز، کہیں گالی سالے بدمعاش اس لکیر کو پیٹتے جاتے ہیں۔ وہی قافیہ، وہی ردیف، وہی فرسودہ رومانی شاعری، ارے مجنوں کچھ توڑو، کچھ بغاوت کرو، کچھ نئی راہ نکالو، کچھ نئی آوازیں، کچھ نئے لفظ، کچھ نئی باتیں۔ سالے سب اسی معشوق کی لکیر کو پیٹے جا رہے ہیں۔ بھئی نارنگ آدمی تو ایک ہی تھا، ن۔م۔راشد۔ آہاہا۔ کیا زندہ آدمی تھا آخری وقت تک اسے میں نے نئے نئے تجربات کرتے دیکھا نئے لوگوں سے ملتے نئی کتابیں پڑھتے، نئے خیالات، نئی باتیں، جو سوچے گا نہیں وہ تخلیق کیا کرے گا۔ تخلیق میں نیا پن نہیں تو کچھ بھی نہیں۔" (ص ۵۶)

ساقی کی رندانہ طبیعت، ان کی ذہانت، بذلہ سنجی اور خوش مذاقی کا ثبوت اس

لطیف واقعے سے ملتا ہے:

''موسم اچھا ہی تھا۔ باہر نکلے تو پڑوسن چھوٹے فوارے سے گلاب کی کیاری میں پانی دے رہی تھی۔ علیک سلیک ہوئی۔ ساقی نے خیریت پوچھی۔ اس نے بھی خیریت پوچھی۔ ساقی نے کہا خدا کا شکر ہے بیوی میکے گئی ہوئی ہے۔ میں بالکل اکیلا ہوں۔ تمہارا جی چاہے آجاؤ۔ بس یہ سڑک بیچ میں ہے۔ وہ کچھ مسکرائی، کچھ شرمائی اور گلابوں کو پانی دینے لگی۔ میں نے کہا ساقی یار کیا بدتمیزی ہے۔ کہنے لگے میں تو فرمودات ربانی پر عمل کر رہا ہوں۔ جانتے ہو انجیل مقدس میں کیا لکھا ہے۔ ''پڑوسی سے محبت کرو۔'' (ص ۶۰۰)

یہ مختصر اقتباس اگر ایک طرف ساقی فاروقی کی شوخئ طبع کی ترجمانی کرتا ہے وہاں دوسری طرف مختصر افسانے کے تقاضوں کو بھی پورا کرتا ہے۔ کردار نگاری، مکالمہ، منظر کشی سب ہی کچھ سمویا ہوا ہے اور کہیں کہیں ادب لطیف کی جھلک آنے لگتی ہے۔

قطع نظر اردو زبان و ادب کے مغرب میں جو علمی اور تحقیقی کام ہو رہا ہی اس پر بھی نارنگ نے روشنی ڈالی ہے جو پڑھنے والے کے لیے یقیناً افادیت کا حامل ہے اور محققین کے لیے معلومات کے نئے ذرائع پیدا کرتا ہے:

''ڈاکٹر ضیاء الدین شکیب بھی تشریف لائے جو ان دنوں لندن یونیورسٹی کے اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز کے شعبۂ ہندیات میں ''مغلوں کے عہد حکومت میں مندروں کا نظم و نسق'' پر تحقیق کر رہے ہیں۔'' (ص ۴۵)

''جرمنی سے ''تاریخ ادبیات ہندوستان'' کے نام سے ایک ضخیم اور مبسوط تاریخ شائع ہو رہی ہے جسے پروفیسر ہونڈا مرتب کر رہے ہیں۔ اس تاریخ کو اس عہد کا کارنامہ کہنا چاہیے کیوں کہ یہ ہندوستان کی تمام اہم زبانوں کے تحقیقی مطالعہ پر مشتمل ہے۔ اسے تیس ممتاز مستشرقین نے تصنیف کیا ہے۔ جدید اردو ادب کی تاریخ راقم الحروف نے لکھی ہے۔'' (ص ۱۵)

اس کے علاوہ عالمی ادب پر جو مختلف یونیورسٹیوں میں کام ہو رہا ہے نارنگ نے اس کا ذکر بھی اکثر مقامات پر کیا اسی طرح وہاں کے جن اخباروں نے مصنف کا انٹرویو لیا ان کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں جن سے وہاں کی صحافت اور ساتھ ساتھ مقامی سیاست کا اندازہ ہو سکتا ہے :

> "آپوستن ناروے کا سب سے بڑا اخبار ہے جو ڈھائی تین لاکھ فروخت ہوتا ہے... یہ لبرل پارٹی کا ترجمان ہے۔ برطانیہ کی طرح یہاں بھی دو خاص پارٹیاں ہیں۔ دائیں بازو کی پارٹی اور بائیں بازو کی پارٹی۔ سوشلسٹ پارٹی یہاں آر بائیدر پارٹی کہلاتی ہے۔" (ص ۴۷)

ایک جگہ امریکہ اور ناروے کا موازنہ کیا ہے جس سے دونوں ممالک کے لوگوں کے مزاج، افتادِ طبع اور نفسیات کا پتہ چلتا ہے۔ ناروے کے باشندے علم دوست ہیں اس کے برخلاف امریکہ والوں کو اس سے کوئی لگاؤ نہیں۔ ان کے ہاں سامان عیش و نشاط کی فراوانی ہے، نمائش پرستی ہے۔ ان کا نقطۂ نظر تجارتی ہے اور ان کا مقصد زندگی کی آسائشوں اور لذتوں سے کامران ہونا اور لطف حاصل کرنا ہے :

> "ناروے کے بارونق حصّوں اور بازاروں میں گھومنے سے مجھے اندازہ ہوا کہ ناروے کے لوگ کتابوں سے محبت کرتے ہیں کیوں کہ جگہ جگہ میں نے کتابوں کی دوکانیں دیکھیں۔ بے ساختہ اس صورت حال کا مقابلہ امریکہ سے کیا۔ امریکی گھروں میں کتابیں تو دکھائی دے جاتی ہیں لیکن زیادہ تر سجاوٹ کے طور پر انسائیکلو پیڈیا کی قطاریں۔ پورا پورا شہر گھوم جائیے سنجیدہ کتابوں کی دوکان آسانی سے نہیں ملے گی۔ مبارک باد کے کارڈوں، عاشق و معشوق کے راز و نیاز کے چھپے ہوئے تجارتی رقعوں، مزاحیہ خاکوں اور بے باک جسمانی نمائش کی تصویروں کی دوکانیں تو ہر کونے پر مل جائیں گی لیکن اگر کوئی علمی کتاب خریدنی ہو تو یونیورسٹی کیمپس کا رخ کرنا پڑے گا۔" (ص ۷۲)

عام طور پر لوگ گوپی چند نارنگ کو دائیں بازو کا ترجمان سمجھتے ہیں اور ان کے مخالفین ان کے خلاف اپنے تعصبات کی بنا پر کیسا کیسا غلط پروپیگنڈہ کرتے رہتے ہیں۔ ''سفر آشنا'' سے ان کے آزاد تخلیقی ذہن کی ایک اور ہی تصویر سامنے آتی ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہے کہ جہاں کہیں اس کا تقاضا تھا، انھوں نے امریکی کلچر پر کھل کر تنقید بھی کی ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ سیاسی بیانات نہیں دیتے لیکن ایک سوچنے والے شخص کی حیثیت سے انھوں نے تیسری دنیا کے ملکوں کے سماجی اور سیاسی استحصال پر اپنے درد دل کا اظہار بھی کیا ہے اور اس کے خلاف آواز بھی اٹھائی ہے۔ اس اظہار میں ان کی دانشورانہ ترجیحات صاف سامنے آجاتی ہیں۔ ہندوستان صدیوں تک مغربی سامراجیت اور نوآبادیت کے استحصال کا شکار رہا ہے۔ گوپی چند نارنگ محسوس کرتے ہیں کہ تیسری دنیا کے بہت سے ممالک اگرچہ سیاسی طرز پر آزاد ہو چکے ہیں لیکن معاشی طور پر مغربی سامراجی اقوام کی ایک نئی سرمایہ داری اب بھی ان کو کچلے دے رہی ہے اور ان ملکوں کی سیاسی آزادی کو اب بھی پرانے سامراجی طور طریقوں سے شدید خطرہ درپیش ہے۔ واشنگٹن کے قیام کے دوران مغرب کے استحصالی ہتھ کنڈوں کے بارے میں انھوں نے نہایت بے باکانہ لکھا ہے:

> ''میں بار بار سوچنے پر مجبور ہوا کہ قطع نظر اس امر کے کہ مغربی ملکوں کا تمول اور افراطِ زر دراصل مشرق کے افلاس اور پس ماندگی کی دین ہے، صدیوں کی سامراجی پالیسیوں نے افریقہ اور ایشیا کو ایسا محتاج بنا کے رکھ چھوڑا ہے کہ ان کے لیے کوئی راہ نجات دکھائی نہیں دیتی۔ جہازوں، راکٹوں اور فوجی ساز و سامان کی صنعتیں اربوں کھربوں کے منافع کی صنعتیں ہیں۔ یہاں کی پروڈکشن لائنز کو مصروف رکھنے کا ایک ہی راستہ ہے۔ مشرقی ممالک میں فوجی ساز و سامان کی کھپت اور استعمال۔ گویا مفاد پرستی اور منافع خوری کی اندھی دوڑ ہے جس میں سب لگے ہوئے ہیں۔ ویت نام میں کیا ہوا؟ ایران میں کیا سامنے آیا؟ اسرائیل کس کی شہ پر سب کچھ کرتا ہے۔ مغربی ایشیا اور مشرق وسطیٰ میں کیا بھیانک کھیل کھیلا جا رہا ہے۔ کیا جمہوری مملکتوں، فوجی ڈکٹیٹروں اور تعیش زدہ بادشاہوں میں کوئی

فرق نہیں؟'' (ص ۳۳)

بڑی طاقتوں کی دھڑے بندیوں کی اس دنیا میں ہندوستان کے جمہوری موقف کی بارے میں سوچتے ہوئے نارنگ صاحب کا یہ سوال اٹھانا کس بات کو ظاہر کرتا ہے:

''جمہوریت کے دعویدار اور فرد کی آزادی کے مؤید جدید ہندوستان کے بارے میں خطرناک تعصبات کا شکار کیوں ہیں؟ اس لیے کہ ہندوستان سامراجی عزائم کا شدید مخالف رہا ہے۔ اصل چیز جمہوری نظام ذہن وفکر کی آزادی اور عوامی درد کا رشتہ ہے یا تاجرانہ منافع اندوزی جس کے لیے مجبوراقدروں کو خیرباد کہنا پڑتا ہے اور ہر طرح کی سمجھوتے بازی سے کام لینا پڑتا ہے۔ دنیا کی سب سے طاقتور جمہوریت کی خارجہ پالیسی ہمیشہ آمرانہ نظاموں اور زنگ خوردہ بادشاہتوں کا ساتھ کیوں دیتی ہے۔ کیا دنیا کے انتہائی ترقی یافتہ سماج بھی دو سطحوں پر جیتے، دو ذہنوں سے سوچتے اور دو زبانوں میں بات کرتے ہیں۔ ہتھیاروں کی جنگ، ان کی سیاست عالمی دانشوروں کی اس تنبیہہ پر کیوں کوئی توجہ نہیں کرتی کہ آخر ہم تباہی کی کس منزل کی طرف بڑھ رہے ہیں۔ بارود کے ڈھیر پر یہ دنیا کب تک بیٹھی رہ سکتی ہے؟ یہ سب نہ بھی ہو تو شمال کا تمول اور جنوب کا افلاس کب تک پہلو بہ پہلو چل سکتا ہے، بڑھتی ہوئی آبادی، بے روزگاری، جہالت اور ملکوں ملکوں پھیلی ہوئی بھوک، کیا اس چمک دمک کو یوں ہی رہنے دے گی؟'' (ص ۳۴)

اس واضح تنقید کے بعد ناروے کے سفر والے حصے میں جب ہم ان کا ذیل کا بیان پڑھتے ہیں تو شک وشبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی کہ نارنگ صاحب سماجی فلاحی ریاست کے حق میں ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ بیان جو گہری اہمیت کا حامل ہے:

''ناروے ایک جمہوری فلاحی ریاست (WELFARE STATE) ہے۔ برطانیہ کی طرح یہاں بھی بادشاہت محض ایک ثقافتی مظہر ہے۔ سکنڈے نیویا کے تمام ملکوں میں فلاحی ریاستیں قائم ہیں

جن کا پارلیمانی نظام براہ راست اتنی بات پر قائم ہے یعنی جو بھی
سیاسی جماعت انتخابات میں پارلیمنٹ کی آدھی سے زیادہ نشستیں
حاصل کرنے میں کامیاب ہو جائے اسے حکومت بنانے کا اختیار
ہے۔ ناروے میں مقیم ہزاروں پاکستانیوں اور ہندوستانیوں نے بھی
ستمبر میں یہاں پارلیمنٹ کے انتخابات میں حصہ لیا اور اپنے ووٹ
کے حق کا استعمال کیا۔ کہنے کو تو بہت سے ملک فلاحی ریاست کا لقب
استعمال کرتے ہیں، خود ہندوستان میں ہم بھی اسی طرح کا دعویٰ
کرتے ہیں اور SOCIALIST PATTERN OF SOCIETY
کی بنیاد گزاریوں کی سعادت سے بہرہ اندوز ہوتے رہتے ہیں۔
لیکن فلاحی ریاست کیا ہوتی ہے اور عوام کے لیے اور دانشوروں کے
لیے کیا کرتی ہے اسے صحیح معنوں میں یہیں آکر دیکھا اور پہچانا۔"
(ص ۷۵-۷۶)

نارنگ اگرچہ افسانہ یا ناول نگار نہیں لیکن سفر آشنا میں انھوں نے ناول نگاری کے تقاضوں کو بھی پورا کر دیا ہے۔ مثلاً منظر نگاری، واقعہ نگاری، جزئیات کا بیان ہر چیز کو انھوں نے ناول نگار کی نگاہ سے دیکھا ہے:

"ایسا ہجوم اور ایسی رونق میں نے پہلے کبھی نہ دیکھی تھی، گویا
فضا سے رنگ ونور کی بوندیں ٹپک رہی تھیں۔ یوں تو قدرت کا سینہ ہر
جگہ کھلا ہے اور حسن کہاں نہیں لیکن قدرت نے میلوں تک بہتی ہوئی پانی
کی چاندی سی چادر سے جو لطف پیدا کیا ہے وہ عجائباتِ روزگار میں
سے ہے۔ سفید جھاگ کے پہاڑ اٹھاتا ہوا پانی جب قریب آتا ہے تو
پگھلا ہوا زمرد بن جاتا ہے۔ پھر نہایت تیزی سے بہتا ہوا یہ زمرد دل کی
شکل میں کٹی ہوئی قاش سے ہزاروں فٹ نیچے گرتا ہے اور دھند کے
بادل اڑاتا ہوا دوسری طرف کو بہتا چلا جاتا ہے۔" (ص ۲۴)

مختلف شہروں، شاہراہوں اور عمارتوں کی نقشہ کشی اس طرح کی گئی ہے:

"قیصر اسٹریٹ جو یہاں کی مرکزی شاہراہ ہے اس کے

دونوں طرف دور تک فلک بوس عمارتوں کا سلسلہ چلا گیا ہے۔ نیچے
بازار ہے۔ آراستہ و پیراستہ دوکانیں، چہروں کے دمکتے ہوئے کیفے
اور ریستوران اور بیچ بیچ میں سبزہ زار ہیں۔ پیدل چلنے کے راستوں کو
چھوٹے پتھروں سے پختہ کیا گیا ہے۔ ہر کونے میں ٹیلی فون کے
بوتھ ہیں اور بنچ اور کرسیاں رکھی ہیں۔" (ص)

جب وہ کسی مقام یا منظر کی تصویر کشی کرتے ہیں تو یوں ہی سرسری نہیں کرتے بلکہ ایک کامیاب اور تجربہ کار ناول نگار کی طرح ان کی نگاہ اس کی جزئیات تک جاتی ہے جس سے واقعیت اور حقیقت پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً:

"گہرے بیگنی رنگ کے قالین اور صاف ستھری
الماریوں میں قرینے سے رکھی ہوئی کتابیں تا حد نظر پھیلی ہوئی
تھیں۔" (ص ۲۲)

یہاں اگر مصنف صرف قالین ہی لکھ دیتا اور بیگنی رنگ کا ذکر نہ کرتا یا الماریوں کا ہی ذکر کرتا اور اس کی صفت صاف ستھری نہ لکھتا تو بات سطحی ہو جاتی اور اس میں ادبیت پیدا نہ ہوتی، لیکن نارنگ نے ایک کامیاب فن کار کی طرح اس کو برتا ہے۔ اس طرح کی بہت سی مثالیں اس کتاب میں ملتی ہیں۔

نارنگ کا اسلوب بڑا باوقار ہے۔ وہ جو کچھ لکھتے ہیں بہت سوچ سمجھ کر لکھتے ہیں۔ ان کا اسلوب اس صاف و شفاف چشمے کے مانند ہے جو اپنے جمال و جلال کے ساتھ سبک روی اور آہستہ خرامی سے آگے بڑھتا جاتا ہے۔ اس میں وہ تیز رفتاری نہیں جو خس و خاشاک کو بھی اپنے ساتھ بہا کر لے جائے۔ ان کی تحریروں میں فکر کا عنصر غالب رہتا ہے مگر وہ فکر نہیں جو ان کے اسلوب کو مجروح کر دے بلکہ بیان کی شگفتگی اور الفاظ کا انتخاب، جملوں کی ساخت، استعاروں کا تصرف، الفاظ کا صوتی آہنگ ان کی عبارتوں کو مزید دلکش بنا دیتا ہے:

"احباب کے دیئے ہوئے پھولوں کو ہاتھوں میں دبائے
جو مدتوں یادوں کے گلدانوں میں مہکتے رہیں گے میں نے سب کو خدا
کے حوالے کیا اور وقت کی لمبی غلام گردش سے نیچے اتر کر دیکھا۔ ایک
پوری دنیا نظروں سے اوجھل ہو رہی تھی، ایک پوری دنیا نظروں کے

سامنے ابھر رہی تھی۔"(ص ۸۲)

"یادیں صرف دست حنائی کی دھندلی لکیریں ہی نہیں ہوتیں وقت کے خنجر پر خون کے کچھ چھینٹے ایسے بھی پڑ جاتے ہیں جنھیں دھوتے ہوئے انسان رو دیتا ہے۔"(ص ۸۲)

"انسان جب تک زندہ ہے محبت کرتا رہے گا ایک دوسرے سے، اچھی چیزوں سے خوبصورت دھرتی سے، چاند، ستاروں سے، پھولوں، پھلوں سے، خواہ یہ چیزیں افراط کی دھرتی پر اگیں یا افلاس کی سرزمین پر نظر آئیں۔(ص ۳۲)

نارنگ کا یہ سفرنامہ اگرچہ بہت مختصر ہے لیکن تخلیقیت کی ایک مستحسن کوشش ہے۔ اس کے اختصار سے قاری کو تشنگی کا احساس نہیں ہوتا بلکہ اس کی جامعیت پڑھنے والے کو سیراب کر دیتی ہے۔ اس میں کہیں عالمانہ طرز فکر اپنایا گیا ہے اور کہیں بیانیہ اسلوب سے لطف پیدا کیا گیا ہے۔ کہیں شاعرانہ تخیل سے کام لے کر ایک وجدانی کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ مگر نارنگ نے جہاں شعری نثر لکھی ہے، خصوصاً ایسے مقامات پر جو دلی کیفیت کا اظہار کرتی ہو، اس میں ایک قسم کا سوز ہے ساز نہیں۔ وہ حزن کا احساس دلاتی ہے انبساط کا نہیں اگر انھیں نثری شاعر کہا جائے تو وہ مجوریت کے شاعر ہیں۔

پروفیسر کرشن گوپال ورما
(ترجمہ: شافع قدوائی)

تھیوری لازمیت کا منطقہ

''کفر کچھ چاہیے اسلام کی رونق کے لیے'' (میر تقی میر)
''ادبی ڈسکورس کی بین المطالعاتی جہت نہ صرف ادب کی لازمی تاریخیت کو نشان زد کرتی ہے بلکہ اس کے اساسی پہلو (یعنی) ادب اور دوسرے ڈسکورس کے مابین اصل الجھاؤ کو بھی خاطرنشاں کرتی ہے''۔ (فرینک لنتریکیا)
''ہم سخن فہم ہیں، غالب کے طرف دار نہیں'' (مرزا غالب)

O

ساتویں دہائی میں مغرب میں نئی تنقید اور مارکسی فکر کی نارسائی کا احساس عام ہونے کے بعد تھیوری کی ضرورت محسوس کی گئی۔ ایک طرف تو نئی تنقید کے سیاق سے عاری ہونے کی سیاست تھی جو ادب کے سماجی شعور کی مخالفت کے باعث منصۂ شہود پر آئی تھی اور دوسری طرف انقلابیت کا بھی بول بالا تھا۔ یہ دونوں نقطہ ہائے نظر انتہا پسندانہ تھے۔ ادب کی شناخت متعین کرنے کے لیے ایک ایسے نظریے کی ضرورت تھی جو اپنے منطقی استدلال کی وساطت سے اسے معروضی اور سائنسی اساس فراہم کر سکے اور تخلیق کو محض موضوعیت کے دائرے سے نجات دلا سکے۔ نظریہ اور طریق کار کے طور پر ساختیات کا فروغ اسی ضرورت کی تکمیل کی خاطر ہوا۔ خاطرنشاں رہے کہ اس ڈسکورس سے متعلق قابلِ غور مباحث یورپ اساس ہی ہیں لہٰذا اس کے ہمارے یہاں تک پہنچنے میں وقت لگنا فطری بات ہے۔ یوں تو جدید ترین اطلاعات سے بہرہ مند انگریزی داں حلقوں میں تھیوری سے متعلق مباحث کا آغاز نویں دہائی میں ہو گیا تھا۔ ہندی، اردو اور ہندوستان کی دیگر زبانوں کے بعض ناقدوں نے اس کی اہمیت کو اجاگر تو کیا تاہم عموماً اسے مغرب سے برآمد سمجھ کر شک وشبہ کی نظر سے

بھی دیکھا گیا۔ واقعتاً مغرب میں بھی صورت حال کچھ مختلف نہیں تھی وہاں بھی علمی حلقوں، درسگاہوں اور ادبی اداروں میں تھیوری کے عمل دخل سے غیر محفوظ ہونے کا احساس پنپنے لگا جس نے جلد ہی ''علمی حسد'' کی صورت اختیار کر لی۔ ہمارے یہاں تو اب بھی ادبی وتنقیدی منظر نامہ اتنا حوصلہ افزا نہیں ہے اور ہم جدیدیت اور ترقی پسندی کی بحثوں میں الجھے ہوئے ہیں۔ مشہور نقاد، ماہر لسانیات اور ادبیات کے نام ور عالم پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس خلا کا احساس کیا اور پھر اپنی جدید ترین تنقیدی تصنیف ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کی وساطت سے اسے پورا کرنے کا بیڑا اٹھایا۔

تھیوری کے مسائل یا اس کی علمیات سے متعلق سوالات اور ان کے جوابات کی تلاش نے مغرب میں نئے تنقیدی ڈسکورس کو جنم دیا۔ مغرب میں تو تھیوری سے متعلق مباحث بعض پر پیچ راہوں سے گزر کر افلاطون تک کو تنازعے کے گھیرے میں لے آتے ہیں۔ جدیدیت، حقیقت نگاری اور وجودیت کے سروکاروں پر تو سوالیہ نشان قائم ہونا ہی تھے۔

پروفیسر نارنگ موضوع کا آغاز ساختیات کے تصور کی وضاحت سے کرتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ کی توضیح کا حوالہ مشہور لسانیات فردیناں دی سوسیور کے لکچروں کا مجموعہ ''کورس ان جنرل لنگوسٹکس'' میں بیان کردہ مباحث ہیں۔ انیسویں صدی کے اوائل تک لسانیات کا تفاعل محض اشیا کی اسم بندی سمجھا جاتا رہا تھا، نیز ادب کو سماج کا آئینہ گردانا جاتا تھا اور اس کی اساس تھی حقیقت جس کا زندگی سے براہ راست اور سیدھا تعلق تھا۔ تخلیق، ادیب کا وسیلۂ اظہار تھی اور حقیقت کی عکاسی مقبولِ عام تصور تھا۔ بیسویں صدی کے اواخر میں سوئیر کا فلسفۂ لسان اپنی سائنسی بنیاد کے باعث ماضی کے ڈسکورس کی سب سے زوردار تشریح کی صورت میں سامنے آیا۔ ساخت کا تصور ایک نوع کے تضاد پر استوار ہے جس میں یہ کہنے کے بجائے کہ زبان حقیقت کا اظہار کرتی ہے، اس پر زور دیا جاتا ہے کہ زبان کی ساخت سے ہی حقیقت متشکل ہوتی ہے۔ اس ساخت کے حوالے سے ان اصولوں، ضوابط اور اسرار کا عقدہ حل کرنے کی سائنسی کاوش کی گئی جو معاشرتی اور ثقافتی عوامل کے پشت پر کارفرما رہتے ہیں۔ ساختیات کو رشتوں کا نظام قرار دیتے ہوئے پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں کہ رشتوں کے اس نظام کے بغیر کسی شے کا کوئی وجود نہیں ہے۔ ہم ان اشیا کا ادراک اسی

صورت میں کر پاتے ہیں جب ہم اس شے کو رشتوں کے اس تفریقی نظام کے پس منظر میں دیکھتے ہیں خواہ ہمیں اس کا احساس نہ ہو۔ ساخت کا تصور ہر چند کہ غیر مرئی ہے تاہم اس کے باعث ہی مماثلت اور تفریق کی وساطت سے معنی کی تخم ریزی ہوتی ہے اور جس کی وجہ سے اشیا کی پہچان بھی متعین ہوتی ہے۔ تصور کی سطح پر ساخت کی تاریخ خاصی پرانی ہے جس کی تجدید زاں پیزے، سوسیئر اور اس کے بعد لیوی سٹراؤس نے کی۔ ایک علمی تحریک کے طور پر ساختیات نے ادب اور ادبی تنقید کو کافی دور تک متاثر کیا۔ پروفیسر نارنگ بالتفصیل یہ وضاحت کرتے ہیں کہ ساختیات نے حقیقت نگاری کے تصور میں مضمر نظریۂ نقل اور نئی تنقید کے اظہار کے اصول کو کس طرح غیر عملی اور ناکارہ ثابت کر دیا ہے۔ زبان کو اساس کے تصور پر قبول کرنے والی ساختیاتی فکر نے فرد پرستی اور انسان پرستی کی سختی سے مخالفت کی اور تمام بورژوا رجحانات کو مسترد کیا کہ یہ انسان کی خودغرضی کے داعیوں کو متحرک کرتے تھے۔

زیرِ تبصرہ کتاب کے اگلے حصے میں پروفیسر نارنگ اپنی توجہ پس ساختیات پر مرکوز کرتے ہیں وہ رولاں بارتھ سے آغاز کرتے ہیں جس کا خیال تھا کہ متن کثیر المعنی ہوتا ہے اور ادب اشیا کی معنی خیزی کا پیغام ہے، جو مختلف معنوں کی تشکیل کرتا ہے۔ بارتھ زبان کے شفاف ہونے کے تصور کی مکمل نفی کرتا ہے۔ حقیقت کے ساتھ براہ راست اور سیدھے تعلق کے تصور پر کاری ضرب لگانے والے اور تکثیرِ معنی کو ترجیح دینے والے بارتھ کے ضمن میں سوسن سونٹاگ کا خیال ہے کہ بارتھ یہ تسلیم کرتا ہے کہ زبان نئے نئے مفاہیم کو مسلسل جنم دیے بغیر نہیں رہتی۔ زبان سے متعلق بارتھ کے خیالات نے زبان کی خودمختاری، تخلیقیت اور معنی کی تخم ریزی کے ان تمام سکہ بند اور تشریحی مزاحمتوں کو چیلنج کیا جن میں زبان، ادب اور ثقافت محصور تھی۔ یہاں یہ تشریح ضروری ہے کہ بارتھ کی فکر خصوصاً اس کے بعد کے خیالات ساختیات سائنسی بنیاد اور اس کے مرکزی رول کے تصور کو بھی کٹھہرے میں کھڑا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ پروفیسر نارنگ کے مطابق بارتھ کے خیالات فکری پیش رفت کی راہ بھی ہموار کرتے ہیں۔ لاکاں، فوکو اور کرسٹیوا وغیرہ نے اسی سوچ کو فروغ دیا اور فکری اور عملی اساس سے متصف کرکے اسے ایک منضبط فلسفے کے طور پر پیش کیا۔

پروفیسر نارنگ تسلیم کرتے ہیں کہ ساختیات کے معروضی طریقہ کاری کی ہمہ جہت مقبولیت یا بحالی دراصل گہری خوداحتسابی کا نتیجہ ہے جو پس ساختیات کا طرۂ امتیاز

ہے۔ پس ساختیات، سوسیئر کے فلسفۂ لسان میں جہاں کہیں بھی جھول یا اختلافات کا امکان تھا، کو اجاگر کر کے دو سطحوں پر سرگرم عمل ہوتی ہے۔ ایک سطح پر پس ساختیات، علمیات، سائنسی استدلال اور طریقۂ کار کے حدود کی وضاحت کرتی ہے اور دوسری سطح پر بورژوا فکر اور ذہنی برتری کی گہرائی سے چھان بین کرتی ہے۔ ''نشان'' کے دہرے پن پر سوالیہ نشان قائم کیا گیا جس کے نتیجے میں لاکاں کے نفسی شعور (لاشعور کی ساخت زبان کے مماثل ہے) فوکو کے دیوانگی کے ڈسکورس اور کرسٹیوا کی شعری زبان اور لاشعور کے باہمی تعامل سے متعلق بنیادی تصورات پر از سرِ نو غور کیا گیا۔ اس نوع کے ڈسکورس نے حقیقت کو لسانی ساخت سے لسانی تشکیل کے ضوابط تک لاکر علامت کے فریب کو بھی ثابت کیا۔

اس ڈسکورس کی تہہ میں جا کر پروفیسر نارنگ نئے امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں جن کے باعث اقتدار، ہیرو ورشپ اور بورژوا پرستی پر کاری ضرب ممکن ہو سکی۔ زبان کے کھیل میں آ کر ثقافت، آئیڈیولوجی، ادب اور اقتدار کس طرح "OTHER" کو دبا کر رکھتے ہیں یہ ظاہر ہو جاتا ہے۔ علاوہ بریں یہ بھی ثابت ہو جاتا ہے کہ جو معنی خیز فکر ہے اس کا اصل تعلق "OTHER" ہی سے ہے۔ اس نکتے کی تھیوری میں بہت اہمیت ہے اور اس کا بڑا گہرا رول ہے جس سے متفق نہ ہونا مشکل ہے۔ مثال کے طور پر تھیوری کے تحت نرالا کی رام شکتی پوجا، منٹو کی کہانیاں یا منوہر شیام جوشی کے جدید ترین افسانوی تجربوں سے ایسے بے شناخت پہلو اجاگر ہو سکتے ہیں جن کی طرف ہمارا دھیان نہیں گیا تھا۔

پس ساختیات کے ساتھ ہی اس کا ایک دوسرا پہلو بھی سامنے آتا ہے۔ جسے لاتشکیل سے موسوم کیا جاتا ہے۔ لاتشکیل کے نام سے مشہور اس نظری عرصے (SPACE) کو ژاک دریدا سے جوڑ کر پروفیسر نارنگ ایک بے حد متنازع فیہ موثر اور فکر انگیز بحث اُٹھاتے ہوئے لکھتے ہیں لاتشکیلی سے مراد قرابت کا وہ طریقۂ کار ہے جس کے توسط سے متعینہ معنی کو بے دخل کیا جا سکتا ہے۔ لاتشکیلی مطالعے کے ذریعے متعین، مقررہ اور پہلے سے طے شدہ معنی کی درجہ بندی کو تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ مصنف کو تحریر پر ترجیح لفظ کی موجودگی کا اقرار یا خارجی مرکز کا دی جانے والی اہمیت کا باریک بینی سے تجزیہ کرتے ہوئے دریدا نے اپنے لاتشکیلی طریقۂ کار سے مغربی مابعد الطبیعات کی بنیاد ہی ہلا دی۔ مرکز یا معنی کے وحدانی ہونے کے تصور پر مبنی موجودگیوں (مثلاً خدا، شعور، روح، سچ وغیرہ) پر سوالیہ نشان قائم کر کے لاتشکیل

نے مذہب روحانیت، منطق اور آئیڈیولوجی کو نئے سرے سے دیکھنے کی طرف توجہ مبذول کرائی ہے۔ دریدا کے مطابق کسی بھی فکر کی تہہ میں مرکزیت یا بنیاد جیسی کوئی چیز نہیں ہوتی اور نہ ہی کوئی نتیجہ سب کے لیے قابلِ قبول اور قطعی ہو سکتا ہے۔ ''متن کے باہر کچھ نہیں ہے۔'' جیسے قول کے تناظر میں زبان کو سچے شعور پر ترجیح دے کر مابعد الطبیعات، حسیت اور لارزمیت کو بنیاد کے طور پر تسلیم کرنے والی ہندوستانی اور اسلامی روایت میں ایک گہری فکری اتھل پتھل پیدا کر دی گئی ہے۔ تاہم دریدا کی دین پر غور کرتے وقت پروفیسر نارنگ علمی انداز میں ہمیں یاد دلاتے ہیں کہ ماقبل کے فلسفیوں سے دریدا کا رشتہ محض نفی کا نہیں ہے بلکہ یہ اثبات اور نفی دونوں کا ہے۔ دریدا محض روایت شکنی نہیں کرتا بلکہ ان سے اشتراک کا بھی خواہاں ہے۔ معنی ہمیشہ التوا میں رہتے ہیں۔ لاتشکیلی فکر مدلل طور پر ثابت کرتی ہے کہ معنی کی تعبیریں زبان کی تفریقی نوع کی باعث پیدا ہوتی ہیں اسی لیے متن لامرکز ہے لاتشکیل تضاد پر مبنی ہے اور یہ ایک بامقصد مداخلت ہے جو تحدید (کلوزر) کی مخالف ہے۔ دریدا زبان کے امتیازی عناصر کو عملِ جراحی سے گزار کر کے یہ ثابت کرتا ہے کہ روایت نے جو معنی مقرر کیے ہیں وہ محض اتنے ہی نہیں ہیں۔ علم اور اقتدار کے کھیل میں جو معنی دب گئے ہیں یا دبا دیے گئے ہیں، دریدا انھیں کھولتا ہے اور ان پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔ سوسئیر اور دریدا کے فلسفے کو جو زیرِ تبصرہ کتاب قابلِ قدر امتیازات میں شامل ہے، پروفیسر نارنگ ایک حیرت انگیز اور نیا تناظر عطا کرتے ہیں اور وہ ہے اسے ہندستانی اور اسلامی روایت سے مربوط کرنا اور ان کی اندرونی روابط کی تفتیش۔ مصنف کی یہ کوشش محض تھیوری سے اپنی گہری دل چسپی سے اپنے نقطۂ نظر کو مضبوط بنانا نہیں ہے بلکہ اپنی قدیم روایت کی منطقیت، جرأت مندی اور رنگارنگی کو نیز اپنی روایت کی علمی اور تجزیاتی فکر صلاحیت کو ایک نئے تناظر میں دیکھنا بھی ہے۔ یہ پروفیسر نارنگ کا مہتمم بالشان علمی کارنامہ ہے جو محض ایک ماہر لسانیات کی تجزیاتی صلاحیت کا آئینہ دار ہی نہیں بلکہ ایک باشعور نقاد کی فکری صلاحیت کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ قدیم روایت کے حوالے سے تھیوری کے افق کے لامحدود نہ ہونے کی نہ صرف تصدیق ہوتی ہے بلکہ اس سے ادبی اور ثقافتی لین دین کے نئے باب بھی وا ہوتے ہیں۔ ہندوستانی فلسفے اور اسلامی روایت میں زبان کی ماہیت اور معنی کے مسائل پر صدیوں سے غور و فکر کیا جاتا رہا ہے۔ یہ دیکھ کر خوش گوار حیرت ہوتی ہے کہ بودھ فلسفیوں اور منطق مفکروں (ناگ ارجن، دیناگ) کے ''شونیہ''

اور ''اپوہ'' کے تصور کے ساتھ بیسویں صدی کے سوسیئر اور دریدا میں فکری مماثلتیں ملتی ہیں۔ معنی تخم ریزی کی لفظ کی صلاحیت جسے ہمارے یہاں قوت لفظ کہا گیا ہے اور جو لفظ اور معنی کے باہمی ارتباط کی بنیاد ہے، صدیوں سے تنازعے کے گھیرے میں رہی ہے۔ میمانسکوں اور نیا یکوں کے مابین لفظ اور معنی کی ماہیت کے سلسلے میں بنیادی اختلاف رہا ہے۔ ایک کا خیال ہے کہ لفظ کا معنی سے فطری رشتہ ہے جب کہ دوسرے کی دلیل ہے کہ ہر زبان میں لفظوں کے معنی اور اشیا کے نام یکساں ہوتے ہیں۔ اگر اسے تسلیم کرلیا جائے تب بھی لفظوں کے مختلف معنی یا ایک ہی مفہوم کے لیے مختلف معنی یا ایک معنی کے لیے مختلف الفاظ کا چلن منطقی نہیں لگتا۔ نیا یکوں کے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ، سوسیئر کے فلسفۂ لسان سے اس کی گہری مماثلت کی نشان دہی کرتے ہیں۔ یہی وہ نقطۂ نظر ہے جس کے تحت لفظ اور معنی کا رشتہ من مانا یعنی روایت سے ماخوذ اور غیر رسمی ہوتا ہے۔ یہاں اس متنازعہ فیہ تصور کے باریک پہلوؤں کی نشان دہی کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ اسے انتہائی برمحل اور گہری معنویت کا حامل بتاتے ہیں۔ انھوں نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ میمانسک چوں کہ ویدوں کے مابعد الطبعیاتی معنی کو قائم کرنا چاہتے تھے لہٰذا معنی پر زور دینا اور لفظ کی بالادستی کو قائم کرنا ان کا اہم مسئلہ تھا۔

بودھوں کے فلسفہ میں ''اپوہ'' کے تصور میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ لفظ میں اصلاً کوئی شئیت نہیں ہوتی۔ معنی تفریق سے ظاہر ہوتے ہیں اور ان کی نوعیت منفی ہوتی ہے۔ بودھ حلقوں میں اس موضوع پر جس کی نوعیت عصری ہے، غور کیا جانا باقی ہے کہ کیا زبان کی علامتی پیغام رسانی کی نوعیت تفریقی ہے اور کیا یہی وہ نکتہ ہے جسے دریدا نے سوسیئر سے لے کر ایک نئے اور ہمہ گیر فلسفۂ لسان میں منقلب کر دیا ہے۔ یہ یاد رکھنا بے محل نہیں ہے کہ سوسیئر سنسکرت کے عالم تھے اور دریدا کے فلسفے میں بھی ہندوستانی روایت سے مماثلت دیکھی گئی ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بعض عالموں نے بودھوں کے شونیہ کے تصور میں اور دریدا کے نظریۂ افتراق میں بھی مماثلت تلاش کی ہے۔ یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ جس طرح بودھ فلسفی ''شونیتا'' کو آخری تجزیے میں منفی نہیں مانتے اسی طرح دریدا بھی NEGATION کی طرف سفر کرتا ہے۔ دریدا کا خیال ہے کہ NEGATION فی الاصل منفی تصور نہیں ہے۔ آواز اور رس کے تصور کی وساطت سے پروفیسر نارنگ اس نکتے کی طرف توجہ مرکوز کراتے

ہیں کہ قدیم فلسفے میں بھی معاصر سوچ کا عکس موجود ہے۔

پروفیسر نارنگ تھیوری کے مسئلے کو صرف ''باہری'' یا مغرب کی فکری برتری کی ایک اور مثال کے طور پر قبول نہیں کرتے۔ کتاب کا ایک پورا حصہ عربی فارسی شعریات اور ساختیاتی فکر کے لیے مختص کیا گیا ہے۔ زبان اور علم کے مبلغ حضرت علی کے قول سے زبان پر عربوں کی ماہرانہ دسترس کے تذکرے کا آغاز کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ دور جاہلی اور اسلامی روایت کا پس منظر واضح کرتے ہیں۔ اسلام کے ابتدائی دور میں متکلمین اور معتزلہ کے مابین جو اختلاف پیدا ہوئے وہ فلسفۂ لسان کے حوالے سے مذہبی انتہا پسندی پر بار بار سوالیہ نشان قائم کرتے ہیں۔ عربوں کا شعری اور ادبی ورثہ کس طرح سے بدلنے لگا اور بتدریج یہ تبدیلی کن اصولوں کے تحت ہوئی اور جس کے اثرات بعد میں فارسی اور اردو شعریات پر مرتب ہوئے، کتاب میں اس کی پوری تفصیل ملتی ہے۔ لفظ اور معنی کے باہمی ربط کے بارے میں وحدانی، علامتی اور حیرت انگیز پہلوؤں کی پرانی بحثوں میں لفظ کی خودمختاری کو شعریات کی بالادستی کے روپ میں قائم کیا گیا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ لفظ اور معنی کی دوئی ایک مرکزی دھارے کے طور پر عربی اور فارسی روایت میں موج زن ہے گوکہ ان کے باہمی انجذاب کے مقام بھی آتے ہیں مگر یہ اتنے طاقت ور نہیں ہیں۔ لفظ اور معنی میں شعریت اور نظری ترجیح کے مسئلے کو ڈاکٹر عبدالعلیم اور مسیح الزّماں کے حوالے سے اٹھا کر پروفیسر نارنگ لغوی مفہوم کی بالتفصیل وضاحت کرتے ہیں۔ لغوی معنی اور غیر لغوی معنی کی دوئی گوکہ ساختیاتی شعریات کی بنیادی کاٹ کے طور پر قابل قبول ہے تاہم ''تشبیت'' اور ''فطری'' کے پھیر میں ماننا ہے۔ قدیم روایت میں آثار اور اصل کے مابین فرق صرف فریب نظر ہے۔ اس تناظر میں وضاحت ایک جمالیاتی تصور ہے۔ یہ بیان کی وہ خصوصیت ہے جو قاری یا سامع کو مصنف یا مقرر کے نزدیک تر پہنچا دیتی ہے اور ''کلام سے متعلق کیفیتوں کے تقاضے کی کسوٹی پر پورا اترنا، بشرطیکہ زبان فصیح ہو، بلاغت ہے۔'' اس کی بہترین مثالیں اردو شاعری میں ملتی ہیں۔ میر کو ہی دیکھیے: ''میر اب پیر ہوئے ترک خیالات کرو'' یا پھر غالب ''بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے۔'' بلاغت ماہرین فن کے مطابق شعری زبان کی ایک امتیازی خصوصیت ہے جو شعر کی اساس ہے۔ میر، غالب، سودا اور اقبال حسن آفرینی کی بلند ترین مثال ہیں۔ آئینۂ بلاغت کے مصنف نے اسی لیے تخیل کو

شاعری کی روح قرار دیا ہے، لیکن اس اعتراف کی پشت پر کارفرما ہے معنی کا وہ تصور جو لفظ کو محض ایک بے جان شے تسلیم کرتا ہے اور جو متن کے متعین معنی کو تسلیم کرتا ہے۔ پروفیسر نارنگ بتاتے ہیں کہ ہر روایت کا یہی مرکزی مسئلہ ہے اور معنی کے متعین ہونے یا غیر متعین ہونے کو اپنے اپنے تناظر میں ثابت کیا جاتا رہا ہے۔ اس مرکزی مسئلے کو فکری لین دین کی صورت عطا کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ فلسطینی اور امریکی نژاد مفکر ایڈورڈ سعید کے نقطۂ نظر سے اتفاق کرتے ہیں اور گیارھویں صدی کی ''ظاہریہ'' اور ''باطنیہ'' بحث کو عصری تناظر میں واضح کرتے ہیں۔ مصنف کا خیال ہے کہ ادبی متن کے مسائل دوسرے ہیں اور مذہبی متون کے مسائل الگ ہیں لہٰذا معنی کے غیر متعین ہونے کا اطلاق غیر ادبی متن پر کرنا درست نہیں ہے۔ اس مقام پر ہندستانی روایت یعنی ویدوں میں بیان کردہ تصور کا یاد آنا قدرتی بات ہے۔ تاہم یہ ایک متنازعہ فیہ امر ہے۔ لفظ اور تعینات کے مسئلے پر اٹھائے گئے پرانے تنازعوں میں بہت کچھ اور ہے، جس کی تشریح دلت مورخ اپنے طور پر کرنا چاہیں گے اور یہاں متن کے نشانیاتی عمل سے گزرنا ہوگا۔

تھیوری کے مسئلے کو پروفیسر نارنگ نے قدیم شعری روایت کے ساتھ پیش کرکے مختلف پہلوؤں کی تائید/تردید کا محاسبہ کیا ہے اور اس سے ہمیں مستقبل میں مشرقی اور مغربی روایت کے مابین باہمی تعامل کی ضرورت محسوس ہوگی۔ مزید برآں ہمیں ایک عظیم ''لانگ'' کی وساطت سے دونوں ڈسکورسوں کے ناقابلِ تقسیم ہونے کا بھی احساس ہوگا جس سے یہ دو عظیم روایات اپنے طریقے سے نئے سوالات کا اپنے تناظر میں حل تلاش کرسکیں گی۔

تھیوری نے ہر طرح کے معتقدات، آئیڈیولوجی، سماجی شعور، سیاست اور بامقصدیت پر دراریں ڈالی ہیں۔ اس کی سیدھی ٹکر دنیا کی سب سے زیادہ انقلابی اور تجزیاتی سمجھنے والی فکر یعنی مارکسزم سے ہوئی۔ پروفیسر نارنگ نے مارکسزم کو اپنی کتاب میں جائز مقام دیا ہے اور اس کے بعض ممتاز مفکرین اور اس کے معترضین کی پوزیشن کی وضاحت تجزیاتی انداز میں کی ہے۔ یہ بات عالم پر ظاہر ہے کہ مارکس نے اپنے ماضی قریب اور ماضی بعید کی سفاکانہ انداز میں تشریح کی تھی اور اصلاً یہ فکری بحالی کا رزمیہ تھا۔ مارکس نے معاشرہ، ادب، سیاست اور اقتصادیات کو ''کھولا'' تھا جسے تبدیلی کا راستہ سمجھا جاتا رہا تھا۔ مارکس کے یہاں بھی مادے کی جدلیات کے تصور میں ساخت کا احساس موجود ہے تاہم ساختیات میں یہ

تصور ۱۹۶۰ء کے بعد کا ہے۔ سوسیئر کے فلسفۂ لسان سے متاثر ساختیاتی ناقد گولڈ مان سے پروفیسر نارنگ آغاز کرتے ہیں جو مارکسزم کو ساختیات کے ایک جزو کے طور پر دیکھنے کی راہ کی نشان دہی کرتا ہے۔ اقتصادی تشکیلات کا ادبی تشکیلات سے گہرا باہمی رشتہ ہے جو تجربہ اور فرد کا استرداد کرتا ہے۔ ''ساخت اور اس کے نظام میں جدلیاتی تعلق ہوتا ہے جو معنی کی تخم ریزی کرتا ہے۔'' پیر ماشرے (انگلستان کا مشہور مارکسی نقاد ٹیری ایگلٹن جسے مارکسی ہونے کے باوجود لاتشکیلی ناقد کا درجہ دیتا ہے) متن کو تخلیق یا خود مختار فن پارہ سمجھنے کے بجائے ایک نوع کی پیداوار قرار دیتا ہے۔ متن کے ایک ہیئت کے طور پر صورت پذیر ہونے کے بعد ہی اس میں تضادات، وقفوں، خاموشیوں اور مداخلت کا دروازہ کھل جاتا ہے۔ یہی متن کی لاشعوری جہت ہے جو ادبیت کے ساتھ متوازی طور پر چلتی رہتی ہے۔ یہ طریقہ کار اینگلو امریکی اور ایف۔ آر۔ لیوس کی تنقید سے بالکل مختلف ہے جو موسیقیت کی حامی بننا چاہتی ہے۔

ادبی متن کی مارکسی جہت آلتھوسے اور لوکاچ سے متاثر ہو کر آگے بڑھی ہے۔ نئی تنقید میں تخلیق کو لفظ اساس مانا گیا ہے۔ PRODUCT تھیوری نے تخلیق کی خود مختاری اور اس کے سیاق سے عاری ہونے کی سختی سے مخالفت کی۔

واقعتاً لوکاچ کی فکری تنقید نے ناول کو مرکز نگاہ بنایا اور اس ضمن میں آلتھیوسے کا سماجی تشکیل کا نظریہ خاصی حد تک موثر رہا۔ اس کے تحت اس امر پر اصرار کیا گیا کہ لوکاچ کی سماجی تشکیل کا تصور ایک اکائی کے طور پر غلطی سے پُر ہے۔ آلتھوسے نے یہ نکتہ پیش کیا کہ سماجی تشکیل، سماجی سرد کاروں اور تعاملات سے باہمی طور پر ربط ہو جانے کے باوجود، مختلف سطحوں پر متشکل ہوتی ہے اور یہ درست بھی ہے۔ یہ سماجی تشکیلات تین بالکل مختلف تاہم ایک دوسرے سے مربوط سطحوں پر عمل پیرا ہوتی ہیں۔ اقتصادی سطح، سیاسی سطح اور فکری سطح یہ سطحیں ایک دوسرے کے مقابلے میں خود مختار بھی ہوتی ہیں۔ اس کے بعد ٹیری ایگلٹن اور فریڈرک جیمسن کی عطا پر روشنی ڈالتے ہوئے پروفیسر نارنگ مارکسزم، ساختیات اور پس ساختیات کے مابین افتراق اور یکسانیت کو موضوع بحث بناتی ہیں۔ مصنف اس امر کی طرف بھی متوجہ کرتے ہیں کہ کس طرح مغربی مارکسزم سے برطانیہ اور امریکہ کے حلیفوں نے ادب ثقافت اور آئیڈیالوجی کو نئے معنوں میں قبول کیا ہے۔ کتاب کا یہ حصہ جو ہمارے

یہاں (ہندی اور اردو دونوں) کی تبدیل ہوتی ہوئی فکر کی ادب کے میدان میں رہنمائی کرسکتا ہے اور یہ حصہ گہری معنویت کا حامل بھی ہے اور برمحل بھی۔ ادب اور ثقافت کو آخرکار تاریخی حالات کا جزو مانتے ہوئے بھی ہم فکر کی جکڑ بندی کو توڑ سکتے ہیں تاکہ حقیقت کا نظارہ بہتر طور پر ہوسکے جو تخیل کو از کار رفتہ ہونے سے روکتی ہے اور حقیقت کا ادراک ہوسکے۔ اس تناظر میں ہمیں یہ فراموش کرنا ہوگا کہ ادبی متن جو تاریخی جبر کے تحت اپنے اندر بہت کچھ دبائے رکھتی ہے، نوفرائیڈیت اور علی الخصوص لاشعور سے بھرپور استفادہ کرسکے۔

اس مرحلے پر قاری اساس تنقید پر ایک نظر ڈالنا مناسب ہوگا گو کہ تفصیل کا یہاں موقع نہیں ہے۔ قاری اساس تنقید ایک تصور کے طور پر پوری کتاب میں جلوہ گر رہتی ہے۔ ماضی یا قدیم کلاسیکی تھیوری میں قاری کی تخلیق کے تئیں ہم دردی یا ردِعمل کا مسئلہ برابر ہمیں متوجہ کرتا رہتا ہے۔ اس ردعمل کے تنوع کو فکری اساس فراہم کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ کا خیال ہے ''اپنی اعلیٰ ترین شکل میں قاری اساس تنقید ایک انقلابی تصور نقد ہے۔ تخلیق کار کی بالادستی کا استرداد کرتے ہوئے یہ طریقۂ کار معنی کے تنوع کی تشریح اور تخلیق میں قاری کو بھی شریک بناتا ہے۔'' پروفیسر نارنگ اس نکتے سے آگاہ کرتے ہیں کہ اس نوع کی تنقید کمزور لمحوں میں تخلیق کار کی جگہ قاری کو مقتدر ہستی کے روپ میں پیش کرسکتی ہے جو معنی کے متعین اور غیر مرئی تصور کا آئیڈیل سرچشمہ بن جاتا ہے۔ اس کی بہت سی مثالیں معاصر متون میں موجود ہیں۔ قاری اساس تنقید نے متن کی نئی تنقید یا جدید نقطۂ نظر کو چیلنج کیا ہے جس میں متن کو خودمختار، خودکفیل اور ایک مکمل اکائی مانا جاتا ہے۔ (ملاحظہ کریں غالب پر کالی داس گپتا رضا اور شمس الرحمٰن فاروقی کا کام۔) قاری اساس تنقید متن کی جگہ قرأت کے عمل کو سرگرم دیکھنا چاہتی ہے۔ اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے پروفیسر نارنگ اپنی رائے پس ساختیات کے لاتشکیلی مطالعے کے حق میں دیتے ہیں۔ لاتشکیل کے مطابق جب معنی کا کوئی مرکز ہی نہیں ہے اور اس کی تحدید ناممکن ہے تو فیصلہ کن/ غیر فیصلہ کن، فاعل/ معروض وغیرہ کی بحث بے معنی ہوجاتی ہے۔ خاطر نشاں رہے کہ پروفیسر نارنگ آمریت یا نراج کے بالکل حامی نہیں ہیں۔ وہ متن کی حیثیت کو بڑھاوا دیتے ہیں کہ تخلیق کی نامانوس قرأت بھی ممکن ہوجائے۔ مصنف اپنے اس نقطۂ نظر کے حق میں قدیم شعریات اور ادبی رسومیات سے دلائل پیش کرتے ہیں۔

قاری اساس تنقید ایک دوسری سطح پر نوتاریخیت سے جا ملتی ہے۔ یاد رہے کہ ادب کی تنقید تاریخی ہونا چاہیے، اس نقطۂ نظر کا ترقی پسندوں نے مارکس کے زیر اثر صدفی صد اطلاق کیا۔ بعض استثنائی مثالوں سے قطع نظر ادب فہمی کا یہ سلسلہ زیادہ تر سطحی، بھس اور اکہرا رہا۔ ادھر ہیئت پرستوں نے بھی تاریخیت یعنی تاریخی تناظر کی سراسر نفی کی اور تھیوری کی سطح پر اس سے یک سر صرفِ نظر کیا اور اسے عملاً اچھوت سمجھا۔ بعد کی تنقید میں بھی جسے لاتشکیلی دور کہا گیا ہے تاریخیت پر دھیان نہیں دیا گیا۔ اس کے نتیجے میں ادب کو تاریخی حوالوں کا لازمی مظہر والے نظریے نے ایک نئے تنازعے کو جنم دیا جسے نوتاریخیت کہا جاتا ہے۔

نوتاریخیت ادب اور تاریخ کے مختلف سطحوں پر سرگرم عمل باہمی روابط کی دبازت پر از سرنو غور کرتی ہے۔ ادب کی امتیازی خصوصیت کو دھیان میں رکھتے ہوئے تناظر پر بحث ضروری تھی۔ نوتاریخیت قاری کو آگاہ کرتی ہے کہ ادب نہ تو پوری طرح آزاد اور خود مختار ہے اور نہ ہی اسے ترجمان تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ یہ تناظر ادب میں مختلف طرح کے متضاد اور متخالف رویوں کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ نوتاریخیت کے ترجمان گرین بلٹ کے حوالے سے پروفیسر نارنگ اسے قرأت کا عمل تسلیم کرتے ہیں جس میں ادبی متن ایک TWO-WAY TRAFFIC بن جاتا ہے جس میں اپنے دور کے محاسبے کی ہی نہیں بلکہ اسے متاثر کرنے کی بھی صلاحیت ہوتی ہے۔ (مثال کے طور پر فراق اور فیض کے نوتاریخی مطالعے کی جرح جو جمالیات اور انقلابیت کے جلو میں موجود دیگر ثقافتی کاوشوں کے تقاضوں سے جھانکتی ہے)۔

پروفیسر نارنگ کی تھیوری سے متعلق پوری بحث اردو کے مشہور شاعر سوانح نگار اور نقاد مولانا الطاف حسین حالی کی شہرہ آفاق تنقیدی کتاب مقدمہ شعر و شاعری کی یاد دلاتی ہے۔ یہ اردو شعریات کی پہلی کتاب ہے۔ یہاں ہمارا مقصد موازنہ کرنا نہیں بلکہ یہ باور کرانا ہے کہ ایک صدی کے وقفے کے بعد کس طرح دو بڑے باصلاحیت عالم اپنے کام کے طریقوں کی وساطت سے ادب اور ثقافت کے سوالوں کو "بے انصافی" اور ہمہ گیر تناظر تک لے جاتے ہیں حالی نے روایتی اور جمالیاتی شعریات کی جکڑ بندیوں اور موضوعیت سے آزادی دلائی اور شاعری کو جدید اور اخلاقی ماڈل میں بدلنے کی سمت میں پیش قدمی کی۔ فراق کے مطابق حالی نے شاعری کے جملہ مسلمہ اقدار کو اکھاڑ پھینکا۔ نئے آدرشوں کی

تلاش میں انھوں نے اپنے نوآبادیاتی دور سے بحث کی اور نئے کا استقبال کیا۔

ہمارا پختہ یقین ہے کہ پروفیسر نارنگ مغرب کے ساتھ فکری مکالمے کی اگلی کڑی ہیں اور حالی کے بعد ایسے دوسرے بڑے نقاد ہیں جو اس کام کو آگے بڑھاتے ہیں۔ وہ مابعد جدیدیت اور پس نوآبادیاتی دور کی ترجیحات کا بہ خوبی ادراک کرتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔ انھوں نے مابعد جدید عہد کے اصل مسائل کو پہچاننے کا ٹھوس قدم اٹھایا ہے۔ یہ بات بلاخوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ ان کا کام بے حد مشکل اور پیچیدہ ہے۔ اس کا کینوس بڑا ہے، تفصیل ہے، تنوع ہے اور مغرب سے ایک بامعنی مکالمہ اور ہمہ جہت اور فکری ہم آہنگی کے تحت ہندستان کے ادبی و ثقافتی منظرنامے کو ثروت مند بنانے کی گہری خواہش ہے۔ اس ڈسکورس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ہم مغرب کا ہی نہیں بلکہ اپنی روایت، تاریخ، ادب، ثقافت اور زبانوں کا نئے تناظر میں ازسرِنو محاسبہ کریں گے۔ علاوہ ازیں اپنے لیے بہت کچھ ایسا تلاش کر پائیں گے جو ایک ایسے دور جہاں میں خودمختار، غیر جانبداری اور الگ تھلگ رہنے کی ترغیب مشتبہ ہو چلی ہے، کارآمد ثابت نہ ہوگا۔ صرف اس معنی میں نہیں، مختلف سطحوں پر یہ کتاب ایک تاریخی کارنامہ ہے۔ پروفیسر نارنگ کو توقع ہے کہ اس کتاب کی اشاعت سے نیا ڈسکورس قائم ہوگا۔ مصنف ترقی پسند اور جدید اردو تنقید کے دونوں خیموں کو ''بے جان'' اور ''معذور'' ٹھہراتے ہیں۔ ایسے وقت میں نئی تھیوری ہماری تنگ نظری، مزعومات اور تحفظات کو نئے فکری طریقۂ کار اور اظہار کے نئے وسیلوں میں منقلب کرسکتی ہے۔ پروفیسر نارنگ آخر میں یہ یاد دلانا نہیں بھولتے ہیں کہ نئی تھیوری نہ تو کوئی پروگرام پیش کرتی ہے نہ حکم نامہ جاری کرتی ہے اور نہ کوئی پالیسی مرتب کرتی ہے۔ یہ کوئی لیک نہیں دیتی یہ تو ادب یا تنقید کو ادراکِ معنی کا عظیم الشان منظر دکھلاتی ہے۔ تنگ نظر حلقوں سے آنے والی آوازیں اسے مغرب کے زوال یا سوویت روس کے خاتمے سے جوڑنا چاہتی ہیں وہ مہابیانیہ کی گم شدگی سے ناواقف ہیں وہ اس امر کو بھی نظرانداز کردیتے ہیں کہ کس طرح کرۂ ارض کا ایک طاقتور حصہ پس سامراجیت کی ثقافتی منطق کے حلقۂ اثر میں آ گیا ہے جس کی طرف مارکس نے سرمایہ سے متعلق اپنی تصنیف میں اشارہ کیا تھا۔ جیسا کہ ظاہر ہے کہ گذشتہ چند برسوں میں ایشیا کے بہت سے ملک مابعد جدید دور میں داخل ہو چکے ہیں۔

اس ''صورت حال'' میں یہ ممکن ہوا ہے کہ متن کے متنوع تاثر کے تحت ترجمانی کا

سوال نئے سرے سے اٹھایا جائے۔ لامرکزیت کے باعث OTHER کی طرف متوجہ ہونا فطری ہے۔ بیانیہ کی واپسی بھی ممکن ہوئی ہے۔ دلت ڈسکورس، تانیثیت اور اقلیتوں کی صورت حال کی دین ہیں۔ مستقبل میں تاریخ تکنالوجی اور میڈیم کے مابین زبردست جدوجہد کے لیے ہمیں نئی تھیوری کی تشکیل کرنا ہے۔

کتاب اردو سے ہندی میں ترجمہ ہوکر آئی ہے۔ مغربی زبانوں کی تصانیف کے انگریزی تراجم اردو کی وساطت سے ہندی میں پیش کیے گئے ہیں جس کے لیے مترجم دیویش مبارک باد کے مستحق ہیں۔ اپنے آپ میں یہ ایک بڑا جوکھم بھرا کام ہے۔ ایسی تصانیف میں جہاں تھیوری سے متعلق تنازعات ہوں اصل سے مطابقت کو قائم رکھنا مشکل ہوتا ہے۔ اصطلاحات، لفظیات اور تعریفوں کی دشوار گزار راہوں سے ہر مترجم کو نظری اور عملی سطح پر گزرنا پڑتا ہے اور اس عمل سے دیویش بہ آسانی گزرے ہیں۔ اصطلاحات کے تراجم متعین کر کے، پھر بھی کچھ کام بچا رہتا ہے اور اس کا مفہوم مختلف سطحوں پر اشاروں کے ذریعے ہی واضح کیا جاسکتا ہے۔ اس پروجیکٹ میں دیویش کو اردو مثالوں کو ہندی کے قالب میں ڈھالنے کی مشکلیں بھی سامنے آئی ہوں گی۔ مترجم عموماً دونوں زبانوں کے لہجے اور مزاج کو برابر پکڑنے کی کوشش کر کے اس سے عہدہ برآ ہوتے ہیں۔ کتاب اپنے عہد کا ایفا کرتی ہے۔ امید ہے کہ ہندی کے باشعور اور متجسس قارئین کا بڑا حلقہ اس ترجمے سے مستفید ہوگا اور تھیوری کی سطح پر یہ کتاب ہندی اور اردو کے مابین پل کا کام کرے گی۔

○

باب پنجم

تفاصیل

شہزاد انجم

ماہیتِ دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے
یک قطرہ خون یہ دل، طوفان ہے ہمارا

(میر تقی میر)

شہزاد انجم

تفاصیل

(گوپی چند نارنگ کے منعقدہ سیمیناروں کا تنقیدی جائزہ)

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی حیثیت اُردو ادب و تنقید میں ایک ''لیجنڈ'' کی ہے۔ ایسی عبقری شخصیت صدیوں میں پیدا ہوتی ہے۔ اُن کی تحریر و تقریر، فکر و فلسفہ، گفتگو کی دلنشینی اور نثر میں موتی پرونے کے عمل کے معترف اُن کے دوست و دُشمن سبھی ہیں۔ نارنگ صاحب کی تنقید، فلسفہ، رجحان سازی، نثر نگاری پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ کیا ہندوستان، کیا پاکستان، لندن ہو، امریکہ ہو کینیڈا ہر جگہ اُن کے مداحوں اور اُن سے محبت کرنے والوں کی کمی نہیں۔ بلکہ محبت کرنے میں سبقت لے جانے کی کوششیں بھی اُن کے ساتھ خوب خوب ہوتی ہے۔ اُردو ادب کے بیشتر اہم ناقدوں و فنکاروں نے اُن کی علمیت کا لوہا مانا ہے اور اُنہیں اس عہد کا سب سے معتبر، بالغ نظر اور رُجحان ساز ناقد تسلیم کیا ہے۔

اس مضمون کا موضوع نارنگ صاحب پر لکھے گئے تمام تر مقالات سے قدرے ہٹ کر ہے۔ نارنگ صاحب کو مجھے بھی ذرا قریب سے دیکھنے کا شرف حاصل ہوا ہے۔ میں نے محسوس کیا کہ اُن کے اندر اپنی بات کو پیش کرنے اور اُسے تسلیم کرانے کا سلیقہ بھی خوب خوب ہے۔ اپنی گفتگو کے بعد وہ گیند مخالفین کی کورٹ میں ضرور چھوڑ دیتے ہیں لیکن اسٹک ہمیشہ اپنے ہاتھوں میں رکھتے ہیں اور بوقتِ ضرورت مناسب اسٹروک لگاتے ہیں۔

ادب کے بدلتے رُجحانات و رویے سے وہ حد درجہ باخبر رہتے ہیں، مشرق و مغرب کے ادبیات پر اُن کی گہری نظر ہے۔ وہ ان بدلتے ہوئے رجحانات رویوں کا مطالعہ کافی غور و فکر سے کرتے رہتے ہیں اور اپنی رائے کو بے لاگ دوٹوک پیش کرتے ہیں۔ وہ کسی بھی مصلحت کوشی کے شکار نہیں ہوتے نہ ہی کسی ازم کے نظریے کے وکیل ہیں۔

وہ ادب کے بدلتے منظر ناموں پر باریک نگاہ رکھتے ہیں۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی پچاس سے زائد کتابیں منظر عام پر آ چکی ہیں جنھیں ادبی دُنیا میں حد درجہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ اُن کے اُردو کے تقریباً ۲۵۰ مقالات، انگریزی کے تیس مقالات اور ہندی میں لکھے دس مقالات بھی شائع ہو چکے ہیں جن سے علمی و ادبی دُنیا میں بحث کے دروازے وا ہوئے اور اُردو ادب ایک نئے رُخ سے آشنا ہوا۔ تنقید ہو، تحقیق ہو، لسانیات ہو، فکشن ہو، تھیوری کی بحث ہو یا اہم تخلیق کاروں پر لکھے گئے تنقیدی مقالات ہر میدان میں وہ مردِ میداں نظر آتے ہیں۔ نثر نگاری کے وہ بادشاہ ہیں تو خطابت کے بادشاہِ اعظم ہیں۔ لیکن اُن کی ادبی خدمت کا ایک انتہائی اہم پہلو سیمیناروں کا انعقاد ہے۔ استادِ گرامی پروفیسر نارنگ نے اپنی رہنمائی و نگرانی میں کئی اہم سیمیناروں کا انعقاد کیا اور ان سیمیناروں کے موضوعات بالکل جُدا ہیں۔ ان سیمیناروں کے لیے ملک و بیرونِ ممالک کے اہم ناقدین و فنکاروں نے مقالات لکھے۔ ان میں سے کئی سیمینار کے مقالات کتابی شکل میں پروفیسر نارنگ کی خصوصی کوششوں سے شائع بھی ہوئے۔ کئی سیمینار کے مباحث کو بھی آڈیو کیسٹ میں محفوظ کیا گیا اُسے صفحۂ قرطاس پر اُتارا گیا اور دُنیا بھر کے اُردو دوست و ادب نواز حضرات دور بیٹھے اس سیمینار میں شامل ہو گئے اور سیمینار کی حقیقی فضا سے بھی واقف ہو سکے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی نگرانی میں جن سیمیناروں کا انعقاد کیا گیا اُن میں سے چند اہم سیمیناروں کے موضوعات درج ذیل ہیں:

(۱) جدید اُردو ادب میں زبان کا تخلیقی استعمال (کُل ہند سیمینار)	۱۹۷۵ء
(۲) ہندو پاک انیس صدی سیمینار	۱۹۷۶ء
(۳) کُل ہند اقبال صدی سیمینار	۱۹۷۷ء
(۴) لغت نویسی کے مسائل (کُل ہند سیمینار)	۱۹۷۸ء
(۵) ڈاکٹر عابد حسین کی ادبی و قومی خدمات (کُل ہند سیمینار)	۱۹۸۰ء
(۶) ہندو پاک اُردو افسانہ سیمینار	۱۹۸۰ء
(۷) ہندو پاک میر تقی میر سیمینار	۱۹۸۳ء
(۸) نیا اُردو افسانہ سیمینار	۱۹۸۵ء

(۹) ادب کا بدلتا منظر نامہ: مابعد جدیدیت اُردو کے تناظر میں ۱۹۹۷ء
(۱۰) آزادی کے بعد اُردو فکشن، قومی سیمینار ۱۹۹۷ء
(۱۱) غالب دوصد سالہ، انٹرنیشنل سیمینار ۱۹۹۸ء
(۱۲) آزادی کے بعد اُردو شاعری، قومی سیمینار ۱۹۹۹ء
(۱۳) اطلاقی تنقید: نئے تناظر، قومی سیمینار ۲۰۰۱ء

درج بالا سیمناروں نے غور فکر کی نئی راہیں کھولیں۔ اس مضمون میں یہ مشکل ہے کہ سبھی سیمناروں پر تفصیلی گفتگو کی جائے بس ان میں سے دو ایک سیمنار کا سرسری جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

کُل ہند اقبال صدی سیمینار ۲۶ر اور ۲۷ر مارچ ۱۹۷۸ء کو جامعہ ملیہ اسلامیہ میں منعقد کیا گیا جس کا افتتاح جناب اندر کمار گجرال نے فرمایا تھا۔ سیمنار میں پاکستان کے بزرگ شاعر جناب حفیظ جالندھری اور علی سردار جعفری نے بھی شرکت فرمائی تھی۔ اس سیمنار کے چار اجلاس منعقد ہوئے تھے جن میں پروفیسر یوسف حسین خاں، پروفیسر آل احمد سرور، پروفیسر مسعود حسین خاں، جناب سید حامد، پروفیسر اسلوب احمد انصاری، پروفیسر جگن ناتھ آزاد، پروفیسر شکیل الرحمٰن، جناب شمس الرحمٰن فاروقی، جناب محمود ہاشمی، پروفیسر وارث علوی، ڈاکٹر وحید اختر، پروفیسر وہاب اشرفی نے بھی مقالے پیش کیے تھے۔ ان شخصیات کے علمی و ادبی مرتبت سے اس سیمنار کی حیثیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اس سیمنار کا محرک کیا تھا۔ اس کے متعلق پروفیسر گوپی چند نارنگ فرماتے ہیں:

> ”اس کا محرک یہی احساس تھا کہ اقبال کے شعری اور جمالیاتی نظام کو زیر بحث لایا جائے۔ اقبالیات کی بحث میں اکثر و بیشتر اقبال کے تخلیقی اور شعری نظام کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے، حالانکہ اقبال مفکر، مصلح یا نظریہ ساز اسی لیے تھے کہ وہ شاعر تھے۔ وہ جو کچھ ہیں اپنی شاعری سے ہیں۔ اس بات کو اکثر فراموش کر دیا جاتا ہے کہ کسی شاعر کا فکری اور معنیاتی نظام بھی اس کے شعری اور اظہاری نظام سے الگ نہیں ہوتا اور در اصل اس کا انفرادی وجود قائم ہی اسی سے ہوتا ہے۔ چنانچہ جامعہ کے سیمنار میں اقبال کی فنکارانہ عظمت کے تخلیقی، جمالیاتی اور فنی پہلوؤں پر بطور خاص غور کیا گیا اور کوشش کی گئی کہ ان

کے شکوہ ترکمانی، ذہنِ ہندی اور نطقِ اعرابی کے تخلیقی اسرار و رموز تک امکانی حد تک رسائی ہو سکے۔ اس میں نئے پرانے کلاسیکی، باغی بھی لکھنے والوں نے حصہ لیا اور مختلف ہائے نقطۂ نظر سے شعرِ اقبال سے بحث کی گئی اور عملی تنقید کے بہترین نمونے سامنے آئے۔"

("اقبال کا فن" مرتبہ گوپی چند نارنگ صفحہ ۷، ۸)

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ۲۹، ۳۰، ۳۱ر مارچ ۱۹۸۰ء میں اُردو افسانے پر ایک ہند و پاک سیمینار منعقد کیا تھا جس میں ہندستان اور پاکستان کے ممتاز ترین دانشوروں، نقادوں اور فکشن کے تخلیقی فنکاروں نے حصہ لیا تھا اور بعض دوسرے ممالک کے ادیبوں نے بھی شرکت کی تھی۔ سیمینار میں اُردو افسانے کی متحرک روایت اور تجربات و مسائل پر مقالات پڑھے گئے تھے۔ تین دن کے اس سیمینار میں چھ اجلاس ہوئے۔ پہلا اجلاس "پریم چند کا ورثہ" دوسرا اجلاس "عہد ساز افسانہ نگار: منٹو، کرشن، عصمت" تیسرا اجلاس "اردو افسانہ پاکستان میں" چوتھا اجلاس "اُردو افسانہ ہندوستان میں" کے موضوع پر تھا۔ ان اجلاس کی صدارت بالترتیب پروفیسر آل احمد سرور، محترمہ قرۃ العین حیدر، پروفیسر خواجہ احمد فاروقی اور ڈاکٹر وزیر آغا نے کی تھی۔ پانچویں اجلاس کا موضوع "اُردو افسانہ: اظہار کے مسائل" اور چھٹے اجلاس کا موضوع "نیا افسانہ: نئے رویے" تھا۔ جس کی صدارت بالترتیب انتظار حسین اور محمد عمر میمن نے کی تھی۔ اس سیمینار میں راجندر سنگھ بیدی نے "اُردو افسانہ: اظہار کے چند مسائل" کے عنوان سے یادگار خصوصی خطبہ پیش کیا تھا۔

اس تاریخی ہند و پاک اُردو افسانہ سیمینار میں ملک کے ممتاز ناقدین و دانشوروں نے بڑے وقیع مقالات پیش کیے تھے جن کی گونج آج بھی سنائی دیتی ہے اور اس سیمینار میں ملک کے نامور تخلیقی فنکاروں نے بھی شرکت فرمائی تھی اور بحثوں میں حصہ لیا تھا۔ مندوبین کی عام رائے تھی کہ حصولِ آزادی کے بعد یہ اُردو کا سب سے بڑا اور سب سے شاندار سیمینار تھا جس سے اُردو افسانے پر غور و فکر کی ایک نئی روایت کا آغاز ہوا۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے افسانے کے حوالے سے اس سیمینار میں چند بنیادی سوالات اُٹھائے:

"نئی کہانی نے نہایت بے رحمی سے فرسودہ ڈھانچے سے نجات

حاصل کرنے کی کوشش کی لیکن کیا نئی کہانی جس حد تک وہ نئی ہے، کہانی نہیں ہے؟ یا جس حد تک وہ کہانی ہے، وہ نئی نہیں ہے؟ کیا کہانی کا کہانی پن فرسودہ ڈھانچے کا ایسا عنصر ہے جس کا رد لازم ہے؟ کہانی خواہ وہ کتنی ہی انام، تجریدی، استعاراتی، تمثیلی، علامتی یا فنطاسیائی ہو، کیا کہانی پن کے بغیر اس کی تشخیص ممکن ہے؟ نیز یہ کہ نئی کہانی کی جمالیاتی حدود کیا ہیں؟ شعری وسائل اور شعری اظہار نئی کہانی کی تخلیقیت، تہہ داری اور گہری معنویت کے ضامن ہیں لیکن کیا اُس کے باوصف کہانی کا اپنے تشخص پر اصرار مستحسن نہیں؟ کہانی اور دھرتی کا رشتہ اس لمحے سے چلا آتا ہے جب کہانی نے کسی گپھا میں آدم کی باس پائی تھی۔ نئی کہانی زمان و مکاں کے منطقی رشتوں کو لاشعوری سطح پر بدل دینے پر قادر سہی، لیکن زمین و آسمان کی وسعتوں سے اسے کہیں تو پیر ٹکانے ہی پڑتے ہیں اور کسی نہ کسی لمحے میں سانس تو لینی ہی پڑتی ہے؟ کہانی کتنی ہی آفاقی اور باطنی ہو، کیا واضح یا پوشیدہ طور پر وہ ہمیشہ سماج اور معاشرے سے جڑی نہیں رہتی۔"

اس سیمینار کی گفتگو نے اردو افسانے کی دنیا کو پلٹ کر رکھ دیا۔ تجریدی اور علامتی کہانیوں کے نام پر جو کچھ بھی لکھا گیا جس سے قاری کا رشتہ بالکل کٹ کر رہ گیا تھا، تخلیقی فنکار ذرا ٹھہر کر سوچنے لگے اور پھر وہ اپنی حقیقی دُنیا اور حقیقی فضا سے ہم آہنگ ہو کر لکھنے لگے جس کے نتیجے کے طور پر قاری کی واپسی ہوئی اور افسانہ اپنی حقیقی دُنیا میں لوٹ آیا۔ اس سیمینار سے متعلق مجتبیٰ حسین کی رائے ملاحظہ ہو:

"پروفیسر نارنگ کا ایک خاص وصف ان کی سلیقہ مندی ہے۔ ہر کام ایک خاص سلیقے اور قرینے سے کرتے ہیں۔ چاہے وہ اُردو افسانے پر ہند و پاک سیمینار کا انعقاد ہو یا اپنے گھر کے صحن کی چمن بندی۔ اگر چہ اُن کے گھر کا صحن بڑا نہیں ہے۔ پھر بھی ایسی چمن بندی کا اہتمام کرتے ہیں کہ جی خوش ہو جائے، یہی حال جامعہ ملیہ میں ہند و پاک سیمینار کے انعقاد کا بھی تھا۔ کیونکہ جامعہ کا صحن اتنا بڑا نہیں تھا کہ یہاں ہند و پاک سیمینار منعقد ہوتا، مگر پروفیسر نارنگ نے اس اہتمام سے یہ سیمینار منعقد کرایا کہ پورے برصغیر میں

اس کی دھوم مچ گئی۔

اس سیمینار کے مقالات کو پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ''اُردو افسانہ: روایت اور مسائل'' کے موضوع سے ترتیب دے کر ۱۹۸۱ء میں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی سے شائع کیا اور اس کتاب میں پہلے کے بعض منتخب مضامین بھی شامل کر لیے گئے ہیں جس سے اس کتاب کی اہمیت و معنویت میں اِضافہ ہوگیا ہے۔ اس کتاب سے متعلق محمد عمر میمن (وسکانسن) لکھتے ہیں:

> ''پہلے تو کتاب (اُردو افسانہ: روایت اور مسائل) کی اشاعت پر مبارکباد قبول فرمائیں۔ خدا کی قسم اس قدر سلیقے سے پہلے کوئی کتاب نہیں چھپی۔ انتخاب اپنی جگہ بے حد اہم ہے۔ میرے لیے خاصے کی چیز یہ ہے کہ افسانے پر سبھی مضامین شامل ہیں۔ اس سے مجھے اپنی آئندہ تحقیق میں یہ آسانی ہو جائے گی کہ بجائے پندرہ مختلف کتابوں اور رسائل میں مواد ڈھونڈنے کے سب ایک ہی جگہ مل جائے گا۔''

اُردو اکادمی دہلی کے زیرِ اہتمام پروفیسر گوپی چند نارنگ کی ڈائرکٹرشپ میں غالب اکیڈمی بستی حضرت نظام الدین نئی دہلی میں ۷؍مارچ تا ۲۱؍مارچ ۱۹۸۵ء کو پانچ روزہ کُل ہند اُردو افسانہ سیمینار/ورکشاپ منعقد کیا گیا۔ اس سیمینار میں پانچ دن میں کُل بائیس افسانے اور بائیس تجزیے پڑھے گئے۔ نئے اُردو افسانے کی صورتِ حال اور بنیادی سوالات اور مباحث کے لیے آخر میں ایک خصوصی اجلاس کا اضافہ کیا گیا تھا اس طرح افتتاحی اجلاس کو ملا کر پانچ روز تک کُل بارہ اجلاس منعقد ہوئے جن میں نوجوان اور بزرگ افسانہ نگار، ناقدوں ادیبوں اور غیر ملکی مندوبین نے بھرپور حصّہ لیا اور ادبی مسائل پر غور و فکر اور گفتگو کا نیا معیار قائم کیا گیا۔

اس سیمینار کے بارہ اجلاس کی صدارت بالترتیب دیوندر ستیارتھی، رام لعل، حامدی کاشمیری، جوگندر پال، وارث علوی، ضیا جالندھری، کلام حیدری، قاضی عبد الستار، جمیل الدین عالی، رفیعہ منظور الامین اور کشور ناہید نے کی تھی۔ اور نقاد و تجزیہ نگاروں میں گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، نیر مسعود، شہریار، انیس اشفاق، قمر رئیس، شارب ردولوی، حامدی کاشمیری، سید ضمیر حسن دہلوی، انور صدیقی، انور عظیم، کمار پاشی،

ڈاکٹر صلاح الدین، عابد سہیل، وارث علوی، سلیم شہزاد، بلراج کومل، کامل قریشی، صدیق الرحمٰن قدوائی، دیوندر اسر، مغنی تبسم، محمود ہاشمی وغیرہم شامل تھے جنھوں نے اُس عہد کے ممتاز افسانہ نگاروں بیگم صالحہ عابد حسین، قرۃ العین حیدر، دیوندر ستیارتھی، رام لعل، جوگندر پال، کلام حیدری، قاضی عبد الستار، رفیعہ منظور الامین، قمر احسن، کنور سین، سید محمد اشرف، شوکت حیات، شفق، علی باقر، طارق چھتاری، سلام بن رزّاق، صغرا مہدی، مظہر الزماں خاں، عبد الصمد، رضوان احمد، علی امام نقوی، مجید امجد، ساجد رشید، انجم عثمانی، انور قمر، ولی محمد چودھری، صبیحہ انور، ابن کنول کے افسانوں کے تجزیے پیش کیے جن پر بحثیں ہوئیں۔

اس سیمینار/ورکشاپ کے موضوع کی طرف توجہ مبذول کراتے ہوئے افتتاحی اجلاس میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے فرمایا تھا کہ:

اُردو افسانہ ایک دوراہے پر آ گیا ہے۔ ایک طرف رومانی رویّہ، زندگی کی اکہری تعبیر، اور فارمولا زدہ افسانہ رد ہو چکا ہے تو دوسری طرف علامتی تجریدی افسانہ بھی تمام ضرورتوں کا جواب پیدا نہیں کر سکا۔ اُردو افسانے کی پشت پر پریم چند، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو اور راجندر سنگھ بیدی کی قابلِ قدر میراث ہے، لیکن نئے عہد کی پیچیدگیاں، انسانی اقدار کا زوال، عالمی طاقتوں کی جنگ زرگری نیز تیسری دنیا کے ممالک کا استحصال، پسماندگی، افلاس، جہالت اور بے روزگاری ایسے بھیانک مسائل ہیں جو نئے اظہاری پیرایوں کا تقاضا کرتے ہیں۔ علامتی افسانہ بیشک وقت کی آواز ہے۔ یہ عہد کی پیچیدگی کا ساتھ دے سکتا ہے، لیکن علامتی افسانہ لکھنا ہر کسی کے بس کی بات نہیں۔ علامتی افسانے کی یہ خدمت خاصی وقیع ہے کہ اُس نے کھوکھلی اشتہاریت، رومانی رویّوں اور فارمولا زدہ کہانی کا قلع قمع کر دیا ہے، زندگی کی ہمہ پہلو ترجمانی پر اصرار کیا اور ادبی اقدار کی بحالی میں نمایاں کردار ادا کیا۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ بعض فنکاروں کے یہاں علامتی افسانہ انتہائی ذاتی ہو کر اہمال کا شکار ہو گیا ہے۔ نیز کسی حد تک فیشن کا حصّہ ہو کر رواجی اور رسمی بھی بن گیا۔ اگرچہ اُن فنکاروں کے لیے جن کا ذہن و شعور علامتی پیرایۂ اظہار کا ساتھ دیتا ہے، علامتی تمثیلی افسانے کی راہ کھلی ہے، لیکن اس مسئلے پر سنجیدگی

سے غور کرنے کی ضرورت ہے کہ کیا صرف علامتی افسانہ ہی نیا افسانہ ہے؟ نیز کیا حقیقت نگاری کی طرف پھر سے توجہ کرنے کی ضرورت نہیں، یعنی ایسی کہانی کی طرف جو کتھا کہانی کے لاشعوری تقاضوں کو بھی پورا کرے اور انسانی اور سماجی مسائل کو بھی معنیاتی ابعاد کے ساتھ پیش کرے۔ ایسی حقیقت نگاری جو رومانی رویوں، سستی جذباتیت، اکہری ترجمانی اور عینیت کا شکار نہ ہو اور حقیقت کی سنگینی کو پہلے سے طے شدہ نتائج کی روشنی میں نہیں بلکہ فنی معروضیت اور معنیاتی تہہ داری کے ساتھ پیش کرے، ایک طرح سے نئی حقیقت نگاری ہوگی۔ ضروری نہیں کہ ہر اصطلاح کا جواز ہم مغرب سے لیں۔ ہمیں اپنی ادبی روایت، رجحانات اور تقاضوں کے تحت نئی اصطلاحات بھی اختیار کرنا ہوں گی۔ حقیقت نگاری کا یہ نیا رُجحان چونکہ نئے اردو افسانے میں ایک گریز کا اشاریہ ہوگا، اور نئے افسانے میں کہانی پن کی باز آبادکاری کا نقیب بھی ہوگا، اس کو ''نئی حقیقت نگاری'' سے تعبیر کرنا مناسب ہوگا۔''

زمانے نے ثابت کیا کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ کا افسانے کی تنقید پر لکھا گیا ہر لفظ سچا ثابت ہوا اور اُردو افسانہ ایک نئی راہ پر چل پڑا۔ یہ سیمینار تاریخی نوعیت کا ثابت ہوا۔ اس سیمینار کی گونج ہندوستان و پاکستان کے بیشتر اُردو اخبارات و رسائل میں سُنائی دی۔ ہندی اور انگریزی کے اخبارات و رسائل نے بھی اس سیمینار کے مختلف پہلوؤں پر تبصرے شائع کیے۔ اُردو کے رسائل میں تو برسوں اس سیمینار کے مختلف پہلوؤں پر بحث ہوتی رہی۔ عبدالصمد نے جامع تاثراتی رپورتاژ لکھا جو ماہنامہ ''آہنگ'' گیا کے خاص نمبر میں شائع ہوا۔ روزنامہ ''جنگ'' لندن کے ۲۷/اپریل ۱۹۸۵ء کے شمارے میں اس سیمینار سے متعلق اس خیال کا اظہار کیا گیا:

''شاید اُردو دُنیا کی تاریخ میں یہ پانچ روزہ سیمینار/ ورکشاپ اپنی نوعیت کا پہلا اور منفرد سیمینار تھا جس نے نہ صرف ذہنوں کو زرخیز کیا بلکہ جس کی صدائے بازگشت مدتوں تک اُردو افسانے کے نئے سفر کی راہیں متعین کرتی رہے گی اور یہ خوشگوار اور نہایت کامیاب ترین سیمینار برسوں تک موضوعِ گفتگو بنا رہے گا۔''

ماہنامہ ''آہنگ'' گیا کے خاص نمبر میں شوکت حیات نے اس خیال کا اظہار کیا کہ:

''اُردو اور اُردو افسانوں کے تعلق سے اس نوعیت کا سیمینار پوری اُردو دُنیا میں پہلی بار منعقد ہوا۔ اس سیمینار کے ذریعے پرانی اور نئی نسل کے درمیان مفاہمت اور دوستی کی فضا بحال کرنے میں بھی مدد ملی۔ سب سے بڑی بات یہ تھی کہ ہم پر کسی قسم کی کوئی پابندی نہ تھی۔ ہم اپنی بات کہنے کے لیے بالکل آزاد تھے۔''

چندر بھان خیال نے روزنامہ ''قومی آواز'' نئی دہلی میں اس سیمینار کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کیا:

''سیمینار تو اس شہر میں ہوتے ہی رہتے ہیں اور ہوتے ہی رہیں گے لیکن ایسا منفرد اور مختلف خیالات ونظریات کے اہم اہل قلم حضرات کا اتنا بڑا اجتماع بہت کم ہی دیکھنے میں آتا ہے۔ اُردو اکادمی دہلی اور پروفیسر نارنگ نے وہ کام کر دکھایا جو آج تک کوئی یونیورسٹی نہیں کر سکی۔''

اس سیمینار کی اہمیت وافادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے پروفیسر قاضی عبدالستار نے لکھا کہ:

''یہ سیمینار اس لیے بھی اہم ہے کہ نئے افسانہ نگاروں کی فکری جہت اور فنی سطح کے تعین، تفہیم اور رہ نمائی کا شرف بھی حاصل کیا۔

یہ سیمینار اس لیے بھی اہم ہے کہ اُردو افسانے کی دو سے زیادہ نسلیں ایک دوسرے کے سامنے کھڑی ہو سکیں اور اپنے اپنے تصوراتِ فن و ادب ایک دوسرے تک پہنچانے میں بلا مبالغہ کامیاب ہو سکیں۔

یہ سیمینار اس لیے بھی اہم ہے کہ افسانے کی تنقید کو پوری اہمیت اور افادیت کے ساتھ لمحۂ فکریہ میسّر آیا اور ہم کو معلوم ہوا کہ افسانہ چاول پر قُل ہو اللہ لکھنے کا فن ہے۔ کوزے میں جمنا کا تماشا کرنے کا ہنر ہے۔ فن افسانہ وہ فن مجید ہے جس کے وجود سے صحائفِ آسمانی آراستہ ہیں۔''

پروفیسر قاضی عبدالستار نے سیمینار کے ڈائرکٹر پروفیسر گوپی چند نارنگ کو مبارکباد

پیش کرتے ہوئے فرمایا:

"ایسا اہم اور اتنا بڑا سیمینار اتنی جامعیت کے ساتھ سرانجام کر سکے اس لیے کہ ایسے سیمینار اور ورکشاپ بڑی بڑی یونیورسٹیاں تک پیش کرنے سے عاجز ہیں۔"

اس سیمینار کے افسانوں اور تنقیدی تجزیوں کو بھی پروفیسر نارنگ نے خوبصورت کتابی شکل دی اور "نیا اُردو افسانہ: انتخاب تجزیے اور مباحث" کے عنوان سے اردو اکادمی دہلی سے ۱۹۸۸ء میں شائع کرایا۔ جس میں افسانہ کی تنقید پر صالحہ عابد حسین، شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے مضامین شامل ہیں۔ اس کتاب کی ایک بڑی اہم خوبی یہ ہے کہ سیمینار کے تمام مباحث کو نہایت ہی مؤثر ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ جس سے قاری سیمینار کی حقیقی فضا سے واقف ہو جاتا ہے۔ سیمینار کے مباحث کی پیش کش سے اس کتاب کی معنویت میں بلاشبہ اضافہ ہو گیا۔

وقت کی رفتار جاری و ساری ہے۔ جمود سے اس کا رشتہ نہیں ہے۔ وقت کی رفتار کے ساتھ ساتھ تبدیلیاں بھی برحق ہیں، اس کا رشتہ زندگی سے ہمیشہ استوار رہا ہے۔ زندگی میں تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ ادب میں بھی تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اور ایک ذہین نقاد زندگی وادب کی تبدیلیوں کی تہہ تک اپنی نگاہ رکھتا ہے۔ اسے اُس کی دوررسی کہیں یا دوربینی۔ مغرب ومشرق کے علوم کے مطالعے سے وہ ادب کا نبض شناس ہو جاتا ہے اور وسیع غور وفکر کے نتیجے میں وہ کسی فیصلے تک پہنچ پاتا ہے اور اپنے عہد کے دوسرے ادیبوں تخلیق کاروں سے مکالمہ استوار کرتا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی ذات صفات اُن ہی میں سے ایک ہیں۔ اُن کی دانشوری، آگہی، ادبی بصیرت اور فلسفیانہ مزاج سے آج ہم بھی اچھی طرح واقف ہیں۔ ادب میں نت نئی ہونے والی تبدیلیوں، بدلتے منظرنامے اور ادبی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے انھوں نے اردو اکادمی دہلی کی طرف سے "ادب کا بدلتا منظرنامہ: مابعد جدیدیت اُردو کے تناظر میں" موضوع پر ۱۴، ۱۵، ۱۶ر مارچ ۱۹۹۷ء کو انڈیا انٹرنیشنل سینٹر نئی دہلی میں کُل ہند سیمینار کا اہتمام کیا۔ جس میں تنقید نگاروں کے ساتھ ساتھ تخلیق کاروں کو بھی کافی تعداد میں مدعو کیا گیا اور ملک کے دور دراز علاقوں سے آئے ہوئے نوجوان ادیبوں اور شاعروں کو اپنی بات کہنے کا زیادہ سے زیادہ موقع فراہم کیا گیا۔ اس سیمینار میں ہندی اور

پنجابی کے ادیبوں کو بھی مدعو کیا گیا اور اُن سے مکالمہ قائم کیا گیا۔ اس سیمینار کے محرک پروفیسر گوپی چند نارنگ نے سیمینار کی تجویز جن الفاظ میں رکھی وہ ملاحظہ ہو:

''یہ سیمینار انڈیا انٹرنیشنل سینٹر نئی دہلی میں ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷ر مارچ ۱۹۹۷ء کو منعقد ہوگا۔ یہ سیمینار عام سیمیناروں سے اس لحاظ سے مختلف ہوگا کہ اس میں فقط تنقیدی مقالے نہیں ہوں گے بلکہ تخلیقی فنکاروں کو بھی زحمت دی جائے گی کہ وہ اپنے تخلیقی محرکات اور مسائل پر کھل کر اظہارِ خیال کریں تاکہ موجودہ ادبی صورت حال پر تخلیق وتنقید کے مابین مکالمہ قائم کیا جا سکے اور شاعری اور فکشن کے نئے رجحانات اور نئی پیڑھی کے مسائل پر بامعنی گفتگو کا آغاز ہو سکے۔

اُردو میں یہ احساس عام ہے کہ ہرچند پچھلی تحریکوں کے نام لیوا موجود ہیں لیکن سابقہ تحریکیں اور رجحانات اپنا اپنا کردار ادا کر کے بے اثر ہو چکے ہیں۔ ادب میں تبدیلی برحق ہے اور اسی سے ادب کا کارواں آگے بڑھتا ہے۔ البتہ ادب کو نقصان گروہ بندی اور صف آرائی سے ہوتا ہے۔ ادب میں اس وقت جو سوچ اور گریز ہے وہ ہر طرح کی صف آرائی اور فارمولا بندی کے خلاف ہے۔ دنیا ایک نئے دور میں داخل ہو چکی ہے۔ تمام معاشروں اور ثقافتوں کو نئے چیلنج اور نئی تبدیلیوں کا سامنا ہے۔ ہم بھی نئے حالات اور نئے مسائل سے دوچار ہیں، اور انھیں کی رعایت سے علوم انسانیہ اور ادب اور آرٹ میں نئی سوچ اور نئے رویے سامنے آ رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اُردو کی ہماری ادبی فکر، ہمارے اپنے چیلنج اور ہماری اپنی ضرورتوں کی رو سے ہوگی۔ یہ مغرب کا ظل ثانی یا کسی کا چربہ نہیں ہوگی تاہم اس کے لیے عالمی اور قومی منظرنامے ہر دو کی آگہی ضروری ہے۔ اس وقت پوری دنیا جدیدیت کے بعد کے دور میں داخل ہو چکی ہے اور ہندوستان بھی اس سے باہر نہیں۔ اسے بالعموم مابعد جدیدیت کا دور کہا جا رہا ہے۔ یہ تاریخی صورتِ حال بھی ہے، نیز ادب، آرٹ اور فکر کے نئے رویوں کے لیے بھی اس اصطلاح کا استعمال کیا جا رہا ہے۔ مابعد جدیدیت ایک کھلی ڈلی اصطلاح ہے جس کی کوئی بندھی ٹکی

تعریف نہیں۔ یہ ہر طرح کی فارمولا سازی، نظریوں کی مطلقیت اور ادعائیت نیز کسی بھی نوع کے دیے گئے منصوبہ بند پروگرام کے خلاف ہے، یعنی سیاسی لکیر ہی نہیں ادبی لکیر دینا بھی اتنا ہی نقصان دہ ہے اور تخلیقی آزادی کے منافی ہے۔ ادھر برصغیر اور ایشیا، افریقہ اور لاطینی امریکہ کے ممالک میں تقریباً ہر جگہ اپنے اپنے تشخص اور ثقافت پر اصرار بڑھا ہے۔ نئی سوچ اور نئی ادبی تھیوری (فلسفۂ ادب) جو تکثیریت پر مبنی ہے، ثقافتی حوالے پر خاص طور سے زور دیتی ہے کہ زبان و ادب میں تخلیقیت اور معنی خیزی کا عمل اپنی تہذیب کی رو سے ہی ممکن ہے، نیز جمالیات ہو یا شعریات یا تخلیقی تبدیلیاں، یہ سب معنی حاصل کرتی ہیں اپنی ہی تہذیب کی بنا پر اور اس کی حدود کے اندر۔ چنانچہ مابعد جدید دور میں ہماری تبدیلیاں ضروری نہیں کہ مغرب کا عکس ہوں، یہ خود ہماری روایت اور ہماری ثقافتی ضرورتوں کی زائیدہ ہوں گی، ان کی تشکیل، ان کا تعین اور ان کی تعریف اُردو کی اپنی ہوگی۔ بعض رویے قومی اور عالمی سطح پر ملتے جلتے بھی ہو سکتے ہیں، مثلاً حد سے بڑھی ہوئی ذات پرستی، بیگانگی، بے دلی، یاسیت، لایعنیت یا فارمولا گزیدہ منفی داخلیت کا بھرم دنیا بھی میں ٹوٹ چکا ہے، اور ہندوستانی زبانوں اور اُردو میں بھی فضا بدلی ہے۔ لیکن کئی تبدیلیاں اور انحراف کے کیے مقامات یکسر ہماری ادبی روایت اور ہماری ادبی ضرورتوں کی رو سے ہوں گے، مثلاً اکہری رومانیت، سیاسی نعرے بازی یا پارٹی لائن اشتہاریت سے تو ہم ترقی پسند تحریک کے زوال کے بعد گریز کر آئے تھے، بعد میں ادبی قدر کی بحالی کے نام پر جس ہیئتی میکانیکیت کو فروغ دیا گیا، یا اہمال و اشکال کی جس منطق پر زور دیا گیا، جدیدیت کا اثر ٹوٹنے کے بعد اس سے بھی گریز عام ہو چلا ہے، نیز افسانہ جو بالعموم لفظوں کا گورکھ دھندا بن گیا تھا، اس میں بامعنی بیانیہ بحال ہو رہا ہے۔ کہانی پن کے اخراج کی بھی کوشش کی گئی تھی لیکن اب کہانی پن کی بھی پوری طرح واپسی ہو رہی ہے۔ ادھر یہ احساس عام ہوا ہے کہ کوئی نظریہ حتمی اور مطلق نہیں ہے، ساتھ ساتھ روحانیت میں دلچسپی بڑھ رہی ہے۔ تکثیریت، تہذیبی حوالے اور آزادانہ تخلیقی مکالمے پر

توجہ عام ہو چلی ہے۔ ہر چند کہ اس سے قبل آئیڈیولوجیکل سوچ اور سماجیت کو شجر ممنوعہ قرار دے دیا گیا تھا، لیکن ادھر اُردو شعر و ادب سماجی سروکار سے از سر نو جڑ رہے ہیں۔ غرضیکہ تخلیقی فضا تبدیل ہو رہی ہے اور یہ تبدیلیاں کسی کا چربہ نہیں، بلکہ ہماری اپنی تخلیقی، فکری، ادبی اور تہذیبی ضرورتوں کی زائیدہ ہیں۔ ضرورت ہے کہ نئی تخلیقی تبدیلیوں اور نئی فکری فضا کا جائزہ لیا جائے اور نئے ادبی نشانات پر گفتگو ہو۔

ہماری کوشش ہوگی کہ نئے پرانے، سینئر اور نوجوان شعرا اور ادبا، تخلیق کاروں اور تنقید نگاروں، سب کو ایک پلیٹ فارم پر جمع کیا جائے تاکہ ادبی افہام و تفہیم اور ایک بامعنی ادبی مکالمے کا آغاز ہو...''

گوپی چند نارنگ
(محرک سیمینار)

اس سیمینار میں ''مابعد جدیدیت: فکریاتی مباحث'' سے متعلق کئی اہم مقالات پیش کیے گئے۔ جس سے مابعد جدیدیت پر کھل کر ایک مکالمہ قائم ہوا اور اس کی تشریح، تفسیر، تعبیر سے متعلق کھلی فضا میں باتیں ہوئیں۔ اس کے علاوہ مابعد جدید اُردو غزل، مابعد جدید اُردو نظم، مابعد جدید اُردو ناول، مابعد جدید اُردو افسانہ، مابعد جدید اُردو تنقید کے موضوع پر ملک کے مقتدر ادیبوں اور تخلیق کاروں نے مقالات پڑھے۔ ساتھ ساتھ 'میرے تخلیقی محرکات' کے موضوع پر ایک سیشن میں شاعروں نے اور دوسرے سیشن میں فکشن نویسوں نے اپنے تخلیقی محرکات اور عصری ادبی فضا پر اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ اس سیمینار کو منعقد ہوئے پانچ برس ہو چکے ہیں لیکن آج بھی اس سیمینار کے چرچے اکثر ادبی رسائل و جرائد میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس سیمینار کے بعد اُردو کے تخلیق کاروں کے درمیان ایک نیا مکالمہ قائم ہو سکا اور وہ کھل کر اپنی بات کو کہنے کے لیے آزاد ہو گئے۔ اُن پر کسی بھی نظریے کا جبر یا ازم کا دباؤ باقی نہ رہا۔ دُنیا کے بدلتے ہوئے حالات اور ماحول سے بھلا وہ خود کو کاٹ کر کیونکر رکھ سکتے ہیں۔ اس سیمینار کے ذریعے اُنھیں نئے سرے سے سوچنے، سمجھنے، غور و فکر کرنے پر مجبور ہونا پڑا۔ اس کے نتائج دور رس ثابت ہوئے۔ اس

سیمینار کے متعلق انور خاں لکھتے ہیں:

''سیمینار کی باتیں اب بھی ذہن میں گونج رہی ہیں۔ جو شخص ملتا ہے سیمینار کے متعلق دریافت کرتا ہے۔ مابعد جدیدیت کے مختلف پہلوؤں پر آپ نے وقفے وقفے سے جو سیر حاصل گفتگو کی وہ ریکارڈ ہو جاتی تو ایک اہم دستاویز تیار ہو جاتا۔ سدھیش پچوری، بلراج کومل، دیوندر اسر، ابوالکلام قاسمی کی تقریریں اور مضامین کے حصے یادداشت کا حصہ بن چکے ہیں۔ میرے ذہن میں مابعد جدیدیت کا تصور ایک سادہ حقیقت کی شکل میں تھا۔ سیمینار میں شریک ہو کر جانا کہ اس کے کتنے گوناگوں پہلو ہو سکتے ہیں اور ہیں۔ آپ نے نئے ادیبوں کی گفتگو اور اُن کی جسارتوں کو تحمل اور بردباری سے سُنا اور برداشت کیا۔ اُن کی غلط فہمیاں دور کرنے کی کوشش کی۔ کوئی شخص نہ تھا جو آپ کی علمیت کا معترف نہ ہو گیا ہو۔ ادبی، لسانی، تاریخی، سیاسی ہر پہلو سے آپ نے مابعد جدیدیت کے تصورات کو سمجھانے کی کوشش کی۔ یہ آپ ہی کر سکتے ہیں۔''

اس سیمینار سے متعلق حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

''آپ کی نگرانی اور رہنمائی میں جو رُجحان ساز سیمینار منعقد ہوا، اُس کی گونج تادیر دلوں میں باقی رہے گی۔ آپ نے واقعتاً اپنی غیر معمولی منتظمانہ صلاحیت، حُسنِ خطابت اور تنقیدی بصیرت کی دھاک بٹھا دی۔''

علی احمد فاطمی نے اپنے رسالے ''نیا سفر'' میں اس سیمینار پر خصوصی رپورٹ شائع کی اور اس خیال کا اظہار کیا:

''اس پورے اجتماع کو جو بھی نام دیا جائے اس کو سنگ میل یا تاریخی نوعیت کا کہا جائے یا نہ کہا جائے، لیکن یہ ضرور ہے کہ اُردو میں پہلی بار اجتماعی طور پر ایک مشترکہ پلیٹ فارم سے مابعد جدیدیت کے بارے میں غور کرنے کی کوشش کی گئی جس کے لیے پوری دتی اُردو اکادمی اور بالخصوص ڈاکٹر گوپی چند نارنگ مبارکباد کے مستحق ہیں۔''

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس سیمینار کے مقالات کو ترتیب دے کر نہایت ہی

اہتمام اور خوش سلیقگی سے اُردو اکادمی، دہلی کے زیر اہتمام ۱۹۹۸ء میں کتابی شکل میں پیش کیا۔ اس کتاب میں انھوں نے مابعد جدیدیت سے متعلق دو تین اہم مقالات کا اضافہ بھی کیا تاکہ مباحث کا دائرہ زیادہ سے زیادہ وسیع ہو سکے۔ سیمینار کے شرکا تخلیقی فنکاروں نے اپنے تخلیقی محرکات اور عصری ادبی فضا کے بارے میں جو بھی اظہار خیال کیا اُسے بھی کتاب میں شامل کیا گیا۔ مجموعی طور پر یہ کتاب ''اُردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' اُردو میں مابعد جدیدیت پر پیش کی گئی پہلی باقاعدہ کتاب ہے جس سے ایک نئے عہد کا آغاز ہوتا ہے۔ مابعد جدیدیت سے متعلق مباحث کو سمیٹنا اور ایک وژن دینا یقیناً یہ کام ڈاکٹر نارنگ کے ہی بس کا تھا جو انھوں نے کر دکھایا، جن کی علمیت کا سبھوں کا اعتراف ہے اور اس سیمینار کی تمام وکمال کامیابی کا سہرا اُن ہی کے سر بندھتا ہے۔ اس کے لیے وہ یقیناً قابلِ مبارکباد اور قابلِ ستائش ہیں۔

غور طلب یہ ہے کہ پروفیسر نارنگ جہاں بھی رہے، اپنے تنقیدی اور تحقیقی کام کے علاوہ بڑے بڑے یادگار سیمینار بھی منعقد کرتے رہے۔ پہلا دور جامعہ ملیہ اسلامیہ کا یادگار مذاکروں کا تھا۔ اس کے بعد وہ اردو اکادمی سے وابستہ ہوئے تو دوسرا دور وہاں کے تاریخی سیمیناروں کا تھا اب وہ ساہتیہ اکادمی سے وابستہ ہیں تیسرا دور ہنوز جاری ہے۔ پچھلے پانچ سالوں کے دوران چار یادگار سیمینار منعقد ہو چکے ہیں۔ جامعہ ملیہ کے سیمیناروں میں ''لغت نویسی کے مسائل'' کتاب مکتبہ جامعہ لمیٹڈ سے شائع ہو چکی ہے۔ اسی طرح میر تقی میر سیمینار اور ڈاکٹر عابد حسین سیمینار کی روداد اور مقالات ہر چند کہ کتاب کی صورت میں تو نارنگ صاحب کی مصروفیات کی وجہ سے نہیں آ سکے تاہم رسالہ ''آج کل'' کے وقیع میر تقی میر نمبر اور عابد حسین نمبر کی شکل میں منظر عام پر آ چکے ہیں۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی خصوصی کوششوں سے ساہتیہ اکادمی دہلی کے زیر اہتمام قومی سیمیناروں کا سلسلہ ۱۹۹۷ء میں شروع ہوا۔ ''آزادی کے بعد اردو فکشن'' موضوع پر ۱۲، ۱۳، ۱۴ر دسمبر ۱۹۹۷ء کو فکر انگیز سہ روزہ قومی سیمینار منعقد ہوا۔ جس میں آزادی کے بعد اُردو ناولوں اور افسانوں کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لیا گیا۔ اس سیمینار میں ملک کے اہم ناقدین نے آزادی کے بعد کے اردو ناول اور افسانوں کے مختلف ابعاد و جہات پر روشنی ڈالی۔ اور چند فکشن نویسوں نے بھی اپنے تخلیقی عمل اور محرکات پر گفتگو کر کے فکر کے دائرے کو

وسعت دی۔ یہ سیمینار کئی نوعیتوں سے بے حد اہمیت کا حامل تھا۔ ۱۹۸۰ء اور ۱۹۸۵ء کے افسانہ سیمینار کے بعد فکشن پر باقاعدہ گفتگو اس سیمینار میں ہوئی۔ اور گذشتہ پچاس برس کے ناول اور افسانوں کے سیاسی، سماجی حوالے، ہئیت، اسلوب اور تکنیک، رُجحانات اور مسائل پر بزرگ و نوجوان ناقدین و تخلیق کاروں کے درمیان کھلی فضا میں گفتگو ہوئی اور تین دن کے اس سیمینار میں جو مباحث ہوئے وہ بھی تاریخی نوعیت کے تھے۔

اس سیمینار کے مقالات، مباحث اور تخلیق کاروں کے تخلیقی عمل اور محرکات پر اُن کے لکھے تاثرات کو ساہتیہ اکادمی دہلی نے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی خصوصی ایما پر کتابی شکل میں ۲۰۰۱ء میں شائع کر دیا ہے۔ جس کے مرتب ملک کے ممتاز ناقد پروفیسر ابوالکلام قاسمی ہیں۔ یہ کتاب آزادی کے بعد کے اُردو فکشن پر ایک دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کو علمی و ادبی دُنیا میں بے پناہ عزت اور شہرت حاصل ہوئی ہے۔ اُن کی علمیت، قابلیت، دیدہ وری کے سبھی قائل ہیں چنانچہ حکومتِ ہند کی جانب سے وہ ہندوستان کی کئی اہم کمیٹیوں کے ممبر، مشیر اور چیرمین بھی بنائے گئے ہیں اور انھوں نے اپنی تنظیمی صلاحیتوں اور حسنِ انتظام کا لوہا منوایا ہے۔ ہندوستان کے اُردو کے جتنے بھی اہم علمی تہذیبی و ثقافتی ادارے ہیں وہ نارنگ صاحب کے مشورے کے خواہاں رہتے ہیں۔ اس وقت بھی وہ ہندوستان کے کئی اہم سرکاری و غیر کاری اداروں میں اپنی خدمات دے رہے ہیں۔ ان دنوں وہ ساہتیہ اکادمی نئی دہلی کے نائب صدر اور قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان نئی دہلی کے وائس چیرمین ہیں اور ان دونوں اداروں کا دائرہ کار ڈاکٹر نارنگ کی خصوصی کوششوں سے کافی پھیل چکا ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے ان دونوں اداروں کے زیر اہتمام کئی اہم قومی و بین الاقوامی سیمینار کرائے اور اُردو دوستوں کو ایک ساتھ جمع کر کے اُردو کے کاز کو آگے بڑھانے میں نمایاں رول ادا کیا۔ اسی سلسلے کی ایک کڑی کے طور پر انھوں نے ۱۳، ۱۴، ۱۵/ دسمبر ۱۹۹۸ء کو GHALIB'S WORLDS, TIMES, IDEAS AND CONTEMPORARIES کے عنوان سے نہایت شاندار پیانے پر ایک انٹرنیشنل سیمینار کا انعقاد کرایا۔ اس عظیم الشان سیمینار کا افتتاح وگیان بھون نئی دہلی میں ملک کے وزیر اعظم جناب اٹل بہاری واجپائی کے ہاتھوں ہوا اور اس کے افتتاحی اجلاس میں فروغ انسانی وسائل کے مرکزی وزیر ڈاکٹر مرلی منوہر جوشی، مرکزی وزیرِ صنعت جناب سکندر بخت اور

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے غالب کی ہمہ جہت شخصیت اور شاعری پر پُر مغز و مدلل تقریریں کیں۔

اس تاریخی بین الاقوامی سیمینار میں اُردو دنیا کی سربرآوردہ اور ممتاز شخصیات کے علاوہ آٹھ ملکوں کی نمائندگی تھی جن میں فرانس سے پروفیسر الین دِزولیئر، ماسکو سے ڈاکٹر نتالیا پراگرینا، جاپان سے ڈاکٹر سونیا مانے، پراگ سے ڈاکٹر جان ماریک، برلن سے پروفیسر ہیلمت نسپتال اور سوئٹزرلینڈ کی دانشور اُرسلا روتھن ڈبز نے بھی شرکت کی۔ پاکستان کی نمائندگی انتظار حسین نے کی اور غالب کے اردو خطوط کی نثر پر ایک اچھوتے زاویے سے بحث اٹھا کر ایک بار پھر اپنی تخلیقی ذہانت کا دھاک بیٹھادی۔ سیمینار کے تمام اجلاسوں میں قرۃ العین حیدر، علی سردار جعفری، پروفیسر نامور سنگھ، اشوک واجپائی، پورن ورما کے علاوہ بنگالی، ہندی، گجراتی، مراٹھی، پنجابی، ملیالم، کنڑ ادیب بھی بڑی تعداد میں شریک رہے اور سوال و جواب میں حصہ لیتے رہے۔ اس سیمینار کی بڑی خصوصیت یہ تھی کہ غالب کے حوالے سے اردو اور دوسری ہندوستانی زبانوں میں تخلیقی مکالمے کی فضا استوار کی جائے۔ کیوں کہ غالب کی شاعری اردو کے حدود سے نکل کر ہندوستانی ادب کی بڑی شاہراہ میں شریک ہو چکی ہے اور اپنی عالمگیر وسعت اور بصیرت کا نقش مرتسم کر رہی ہے۔ دوسرے ملکوں سے آنے والوں میں ڈاکٹر نتیا پراگرینا نے غالب کی عالمی شہرت کا جائزہ روسی، فرانسیسی اور انگریزی ادب کے تناظر میں پیش کیا۔ ڈاکٹر سویا مانے نے جاپان میں جو کام ہوا ہے اس پر روشنی ڈالی اور غالب کے بعض اشعار کا ہائیکو شاعری سے مقابلہ کیا۔ ڈاکٹر جان ماریک نے غالب کے دہلی بنارس اور کلکتہ سے قلبی لگاؤ کے پیش نظر اس حوالے سے ان کے ذہن و شعور پر مرتب ہونے والے اثرات سے بحث کی اور بتایا کہ وہ اپنا نسب نامہ بھلے ہی ایران توران سے ملائیں، وہ گہری محبت ہندوستان سے کرتے تھے۔ یہ محبت ان کے خون میں تھی۔

سیمینار میں ہندی دنیا کی چار سرکردہ شخصیات نے انتہائی فکر انگیز مقالے پیش کیے۔ بالعموم اس بات پر اتفاق تھا کہ غالب کا اردو دیوان ہندی ادب میں جوں کا توں قبول ہو چکا ہے۔ اور نرالا، ترلوچن شاستری، شمشیر بہادر سنگھ اور رام ولاس شرما جیسے کئی چوٹی کے ادیب اور شاعر غالب کو اپنا ہم عصر مان کر اس سے مکالمہ کرتے رہے ہیں۔ اشوک واجپئی نے غالب کی شاعری کی وجودی معنویت سے بحث کرتے ہوئے اس کی ادبیت اور

دوامیت پر اصرار کیا۔ پروفیسر ہریش ترویدی نے غالب کی شاعری پر لکھی گئی ہندی شرحوں پر بھرپور نگاہ ڈالی اور واضح کیا کہ ہندی جگت میں غالب شناسی کے سلسلے میں ان شرحوں نے نہایت بنیادی نوعیت کا تاریخی کردار ادا کیا ہے۔

اردو ادیبوں کی طرف سے بھی کئی مقالے پڑھے گئے جن میں گوپی چند نارنگ کا کلیدی خطبہ جو غالب کی مقبولیت کی پھیلتی سرحدوں کے بارے میں تھا، پروفیسر وہاب اشرفی کا ''غالب کی اردو اور فارسی شاعری کا تقابلی مطالعہ'' اور شافع قدوائی کا ''غالب کی تنقید پر ایک نظر'' کے موضوع پر تھا۔ ویسے علی سردار جعفری، قرۃ العین حیدر، بلراج کومل، حامدی کاشمیری، شکیل الرحمن جیسی مقتدر شخصیات نے اجلاسوں کی صدارت کرتے ہوئے غالب کے حوالے سے بار بار اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ اپنی نوعیت کے واحد اس سیمینار میں پنجابی کی نمائندگی کرتار سنگھ دُگل، بنگالی کی اندر ناتھ چودھری، اُڑیا کی رما کانت رتھ اور کنڑ کی پروفیسر سچد انندن نے کی۔ ایّپا پانیکر نے غالب کے عہد کی ملیالم شاعری کے بارے میں معلومات فراہم کیں۔ ڈاکٹر جے یشش چندرا نے گجراتی میں غالب کی بڑھتی ہوئی مقبولیت سے آگاہ کیا۔ ڈاکٹر ایس کارلوس نے تمل میں غالب کے تراجم کا تجزیہ کیا۔ وزرات خارجہ کے پورن ورما جن کی غالب پر انگریزی میں نہایت عمدہ کتاب بہت مشہور ہے انھوں نے غالب کے مغل کلچر اور انگریزی کلچر کی بڑھتی ہوئی پرچھائیوں کے درمیان تاریخی اور ثقافتی تصادم کا تجزیہ کرتے ہوئے اس اعتبار سے متاثر کن بحث کی اور یہ بات منوالی کہ اردو دنیا سے باہر بھی ایسے ایسے غالب شناس موجود ہیں جن کی بصیرت اور نظر کی داد اردو والے بھی دیے بغیر نہ رہ سکے۔

اس سیمینار کا آخری دن بھی اتنا ہی بھرپور رہا، اس میں بھی آٹھ پرچے پڑھے گئے۔ صبح میں پروفیسر ہریش ترویدی اور یون ورمانیز ڈاکٹر یان ماریک اور ڈاکٹر نتالیا پری گارینا، اور سہ پہر میں شافع قدوائی، پروفیسر یشش چندرا، ڈاکٹر ایس کارلوس اور آخر میں پروفیسر واگیش شکل۔ پروفیسر واگیش شکل نے ''غالب کا معشوق'' عنوان سے مقالہ پڑھا۔ ان کا خیال تھا کہ غزل میں معشوق کا کردار ایک مجرد شعری تشکیل ہے جس کی تعبیر حقیقی بنیاد پر کی جائے جو اکثر لوگوں نے کرنا چاہی ہے تو طرح طرح کے الجھاوے پیدا ہوتے ہیں۔ پروفیسر واگیش شکل جو غالب کی شاعری پر چار ہزار صفحوں کی شرح لکھ رہے ہیں،

انھوں نے فارسی اردو غزل کی کئی سو سالہ روایت کا تجزیہ کرتے ہوئے اپنی بات دلیلوں کی مدد سے کہی۔ شافع قدوائی کے پرچے پر سوال و جواب کے دوران مابعد جدیدیت میں زبان کا کردار اور معنی کی تکثیریت کا سوال بھی اٹھایا گیا۔ شافع قدوائی نے کہا کہ اس طرف توجہ شروع ہو گئی ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے وضاحت کی کہ غالب کی ایک بڑی خوبی جو مابعد جدید ذہن کو راس آتی ہے یہ ہے کہ ان کی شاعری میں زبان کو پیش منظر انے کا عمل شدید ہے جہاں زبان غیر حوالہ جاتی ہے یعنی خود ہی حقیقت ہے اور کشفِ معنی کی ساری گنجائشیں اسی سے پیدا ہوتی ہیں کہ غالب زبان کے تخلیقی عمل سے سرحد ادراک کے ممکنہ آخری نقطے تک پرواز کرتے ہیں۔

اردو سیمینار کی تاریخ میں اس بے نظیر بین الاقوامی سیمینار کی گونج برسوں سنائی دے گی اور غالب شناسی میں اس کی دین کو کبھی بھلایا نہیں جا سکے گا۔ ساہتیہ اکادمی اور اردو اکادمی، دہلی کی جانب سے منعقد ہونے والے تین دن کے اس تاریخی سیمینار میں سینکڑوں کی تعداد میں دانشوروں، ادیبوں، پروفیسروں، ریسرچ اسکالروں، شاعروں اور غالب کے شیدائیوں نے شرکت کی۔ یہ اردو کی تاریخ میں پہلا سیمینار تھا جس میں اتنی بڑی تعداد میں دیگر زبانوں کے ماہرین بھی شریک ہوئے۔ حقیقتاً پہلی بار غالب کو فقط ایک زبان کے شاعر کے طور پر نہیں بلکہ پورے ہندوستان کے عظیم شاعر کے طور پر موضوعِ بحث بنایا گیا اور دنیا کے بڑے شاعروں کے تناظر میں غالب کی شاعری سے بھرپور بحث کی گئی۔ یہ سیمینار گویا غالب کی عظمت کو پروفیسر نارنگ کا خراجِ تحسین تھا۔

ساہتیہ اکیڈمی نئی دہلی کے زیرِ اہتمام ایک بار پھر ۱۹ تا ۲۱ نومبر ۱۹۹۹ء پروفیسر گوپی چند نارنگ کے زیرِ سرپرستی ''آزادی کے بعد اُردو شاعری'' موضوع پر قومی سیمینار کا انعقاد کیا گیا تھا۔ جس میں اردو زبان و ادب کے ادیب و فنکار بڑی تعداد میں جمع ہوئے اور انھوں نے ایک بے حد کھلی فضا میں موضوع کے مختلف پہلوؤں پر تبادلۂ خیال کیا۔ یہ سیمینار گیارہ اجلاس پر محیط تھا۔ اس اجلاس میں ترقی پسندی، جدیدیت اور اُردو شاعری، مابعد جدیدیت اور بدلتا ادبی منظر نامہ، اُردو شاعری اور دوسری ہندوستانی زبانوں سے رابطہ، اُردو غزل اور ہمارا تہذیبی تشخص، اُردو شاعری اور نسوانی آوازیں، اُردو شاعری میں نئی اصناف اور نئے تجربے، اُردو شاعری کے تراجم ہندوستانی و غیر ملکی زبانوں میں جیسے اہم

عنوانات پر الگ الگ سیشن میں مقالات پڑھے گئے اور اُن پر بحثیں ہوئیں۔ ان کے علاوہ ''میں اور میری آواز'' کے تحت متعدد شاعروں کے ذریعہ اُن کے محسوسات اور فن کے سلسلہ میں اظہار خیال نے اس سیمینار کو زیادہ معنی خیز اور اہمیت کا حامل بنادیا۔

اس سیمینار کے مقالات کو مرتب کرنے کی ذمہ داری ساہتیہ اکادمی نئی دہلی کی جانب سے راقم الحروف کو دی گئی تھی۔ مقالات کے علاوہ اس میں تینوں دن کے مباحث کو آڈیو کیسٹ کی مدد سے لکھا گیا ہے اور کتاب میں شامل کیا گیا ہے۔ یہ کتاب بھی پروفیسر نارنگ کے ایما پر ساہتیہ اکادمی دہلی کے زیر اہتمام ۲۰۰۲ء میں شائع ہوکر منظر عام پر آ گئی ہے۔ اس کتاب میں آزادی کے بعد اُردو شاعری کے فکریاتی مباحث پر بھی مضامین شامل ہیں۔ اُمید ہے علمی و ادبی حلقوں میں سیمینار کے ان مقالات سے بحث و مباحث کے نئے دروازے وا ہوں گے۔ سیمینار کا انعقاد اور کتاب کی اشاعت بھی پروفیسر نارنگ کی خصوصی دلچسپی اور توجہ کے باعث تکمیل کو پہنچے۔

ابھی گذشتہ دنوں ۲۳، ۲۴، ۲۵ر دسمبر ۲۰۰۱ء کو پروفیسر گوپی چند نارنگ کی ایماء پر ساہتیہ اکادمی نئی دہلی کے زیر اہتمام ایک اور نہایت اہم موضوع ''اطلاقی تنقید: نئے تناظر'' پر کُل ہند سیمینار کا انعقاد ہوا۔ تین دن کے اس سیمینار میں پورے ہندوستان کے نامور نقاد اور تخلیق کار جمع ہوئے۔ ان دنوں ناقدین اور فنکاروں کے ذہن میں مختلف سوالات اُبھر رہے ہیں۔ موجودہ عہد بلاشبہ مابعد جدید عہد ہے، اور جس صورتحال کا سامنا ہے وہ مابعد جدید صورت حال ہے۔ نظریوں کی ادعائیت کے خلاف ردِّ عمل، مابعد کالونیل ڈسکورس، ثقافتی جڑوں پر اصرار، مشرقیت کی پہچان، قاری اور قرأت کے عمل پر توجہ، معنی کی نیرنگی، کہانی کی واپسی، بیانیہ کی بحالی، گلوبل کاری اور صارفیت کا چیلنج، برقیاتی میڈیا اور کمپیوٹری کمرشل و اطلاعی یلغار، علم کی خرید و فروخت، ادب اور اقدار کی نئی تعبیر...یہ وہ مسائل اور موضوعات ہیں جن کا سامنا آج کے ادیب کو ہے۔ ادب بھی سماج ہی میں پرورش پاتا ہے اور ادیب بھی اسی سماج کا حصہ اور نمائندہ ہے اس لیے جب وہ ان مسائل سے جوجھتا ہے تو پوری ذہنی لگن سے آزادانہ فن کی تخلیق کرتا ہے جو اُس کے خوابوں کی تعبیر ہوتی ہے۔ اب فنکار روایتی بندھے ٹکے فارمولوں اور حکم ناموں کی قیود سے آزاد ہوکر باطن کی آواز اور پکار پر شاعری اور فکشن کی تخلیق میں سرگرداں ہے۔ اُس کے سامنے بڑی زمین اور کھلا آسمان ہے۔

ادب اور تنقید کا بے حد گہرا رشتہ ہے۔ تخلیق اور تنقید دونوں ایک دوسرے کے لیے ناگزیر ہیں، لیکن ادھر حالیہ برسوں میں دونوں کے رشتے میں دراڑ سی آ گئی ہے۔ اس کا شدت سے احساس پروفیسر گوپی چند نارنگ کو بھی ہے جو نظریہ سازی اور ذہن سازی کے لیے مانے جاتے ہیں۔ اُن کی تجویز پر اس عہد کے کئی اہم ناقدوں اور فنکاروں کو مابعد شاعری اور فکشن، معاصر غزل اور نظم، معاصر افسانہ اور معاصر ناول پر غور و فکر اور اظہار خیال کے لیے مدعو کیا گیا۔ جس میں کئی وقیع مقالات پڑھے گئے۔ اس سیمینار میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اظہار خیال کرتے ہوئے کہا:

> ''تنقید ادب میں سانس لینے کی طرح ناگزیر ہے۔ ادب کا کوئی تصور تنقید کے بغیر مکمل نہیں ہے... تنقید ادب کی حریف نہیں ہے، ادب کی حلیف ہے۔ تنقید کا کام ادب شناسی، قدر شناسی اور افہام و تفہیم ہے۔''

اس سیمینار میں پروفیسر نارنگ نے مصنف متن اور قاری کو ایک تثلیث قرار دیا اور کہا کہ ان تینوں میں ہر عنصر اپنی اہمیت رکھتا ہے اور ان تینوں ہی کی رُو سے تنقید کے مختلف دبستان وجود میں آئے ہیں۔ انھوں نے کہا کہ ''یہ حیرت انگیز ہے کہ حالی کے مقدمہ شعرو شاعری'' سے اب تک بہ مشکل ایک صدی کا زمانہ گزرا ہے لیکن اُردو تنقید نے کلاسیکیت اور رومانیت سے لے کر مارکسیت، وجودیت، جدیدیت اور مابعد جدیدیت تک ایک لمبا فاصلہ طے کیا ہے۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کے بعد مابعد جدید فکر نے نئے تخلیقی ابعاد روشن کر دیے ہیں۔ اس وقت (۱) POST COLONIALISM کی فضا ہے یعنی ذہنوں کو نوآبادیت کے اثرات سے آزاد کرنا۔ (۲) تانیثیت پر بھی توجہ دی جارہی ہے۔ (۳) بعض زبانوں میں دلت ادب کا مسئلہ ہے۔ اُردو ادب کا مسئلہ اتنا ذات پات کا نہیں جتنا فرقہ واریت کا ہے۔ (۴) اس کے ساتھ ساتھ معنی کی نیرنگی (۵) بین المتونیت کا عرفان (۶) ردِ تشکیل (۷) تہذیبی تشخص پر اصرار (۸) سماجی معنویت پر از سر نو توجہ (۹) کہانی کی واپسی (۱۰) بیانیہ کی بحالی اور (۱۱) قاری کا ادبی مکالمے میں واپس آنا۔ یہ سب کی سب نشانیاں مابعد جدیدیت یعنی جدیدیت کے بعد کی ہیں جن کی افہام و تفہیم تنقید کے ذریعے ہو رہی ہے۔ مندرجہ بالا رویوں کے باعث اصول اور نظریات میں بھی فرق آ رہا ہے لیکن اصولوں اور نظریوں کا میکانکی اطلاق کسی طرح مناسب نہیں۔'' پروفیسر نارنگ نے تنبیہ کی

کہ ''وہی اطلاقی تنقید معاصر تنقید سے معاملہ کر سکے گی جو کشادہ ہوگی اور وسعت نظری پر اصرار کرے گی۔ مابعد جدیدیت کسی نظریے کے جبر کو گوارہ نہیں کرتی اور زندگی کو اس کے مسائل اور سماجی سروکار کے ساتھ جشن جاریہ کی طرح منانا چاہتی ہے۔''

اس سیمینار میں پورے ہندوستان سے ہر پیڑھی کے تخلیق کار بھی موجود تھے۔ ذہین فنکاروں کی موجودگی میں جب ناقدین نے مقالات پڑھے تو خوب خوب بحثیں ہوئیں۔ اور سیمینار کے اختتام پر حاضرین خود کو اس سیمینار میں ہونے والی بحثوں سے آزاد نہیں کر پائے۔ خصوصی طور پر پروفیسر گوپی چند نارنگ کے یہ افکار کہ تنقید کا سارا کھیل مصنف، متن اور قاری ان تین نشانات پر مرتکز ہوتا ہے۔ تنقید کبھی غیر جانبدار یا معصوم نہیں ہوسکتی۔ آج کی تنقید ہندوستان میں پاکستان سے بہت آگے ہے، معنی کی تکثیریت آج تنقید میں جس طرح قبول کی جارہی ہے اس کا اثر تخلیق پر ہورہا ہے۔ زبان اپنے فیصلے خود کرتی ہے۔ ہر سماج اپنی زبان خود خلق کرتا ہے۔ ادب تہذیب کا چہرا ہے، تہذیب سے ہٹ کر نہ شعریات ممکن ہے نہ ادب نہ تنقید... نئی فکریات حکم نامے نہیں دیتی، اس کی بصیرتوں سے ذہنی تخلیقی فضا بدل چکی ہے۔

اس سیمینار کے متعلق عام رائے تھی کہ اُردو سیمیناروں کی تاریخ میں یہ ایک الگ اور یادگار سیمینار تھا جس میں سیکڑوں ذہین تخلیقی فنکاروں نے حصہ لیا اور ملک کے بعض نامور ناقدین شریک بحث رہے۔ اس کی گونج تادیر قائم رہے گی جس کے لیے بجا طور پر پروفیسر گوپی چند نارنگ مبارکباد کے مستحق ہیں۔

''اطلاقی تنقید: نئے تناظر'' سیمینار کے مقالات اور مباحث اُمید ہے بہت جلد شائع ہوکر منظر عام پر آجائیں گے جس سے اُردو تنقید یقیناً ایک نئے رُخ سے آشنا ہوگی۔ ان سیمینار کے ذریعے ڈاکٹر نارنگ نے کئی ملکوں کی دوریوں کو کم کیا۔ سرحدی حد بندیوں کو ختم کرکے محبت کے سفیر بنے... نامناسب نہیں ہوگا اگر میں اس مقام پر مجتبیٰ حسین کے اس خیال کو پیش کروں:

> ''پروفیسر نارنگ جامعہ ملیہ میں جب تک شعبۂ اُردو کے صدر رہے، ہندو پاک نوعیت کے کئی سیمینار منعقد کروائے۔ میں یہ کہوں تو بے جا نہ ہوگا کہ ہندوستان اور پاکستان کے ادیبوں کے درمیان خیر سگالی، یگانگت اور محبت کے رشتوں کو از سر نو استوار کرنے میں پروفیسر نارنگ نے جو کارنامہ

انجام دیا ہے وہ نا قابلِ فراموش ہے۔"

میں اس مضمون کے اختتام پر بس صرف اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ استاد گرامی پروفیسر گوپی چند نارنگ کی عمر ستر برس سے زائد ہو چکی ہے۔ وہ اُردو میں اب تک تنقیدی تھیوری پر کام کرنے والے سب سے معتبر ناقدوں میں شمار ہوتے ہیں۔ اُنہیں حیرت انگیز قوتِ کار ودیعت ہوئی ہے۔ انھوں نے اندھیرے میں روشنی دکھائی ہے۔ نئی نسل کی ہمیشہ حوصلہ افزائی کی ہے۔ اُنہیں آگے بڑھایا ہے۔ وہ بے مثل مقرر ہیں لیکن اس کے ساتھ ساتھ اُن میں کام کرنے کی بے پناہ صلاحیتیں اور لگن ہے۔ انھوں نے تصنیف و تالیف اور فکر و فلسفہ کے علاوہ ہندوستان میں اُردو کے اتنے عظیم الشان اور یادگار سیمینار منعقد کروائے جو تاریخ کا حصہ بن چکے ہیں اور جن سے نئی راہ پر چلنے اور منزل تک پہنچنے میں آسانی فراہم ہوئی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ آج بھی اتنے ہی مستعد، منہمک، فعال اور متحرک ہیں جتنا وہ بیس برس پہلے ہوا کرتے تھے بلکہ اب تو ان کی ذمہ داریاں اور بھی بڑھتی جا رہی ہے اور عمیق غور و فکر و فلسفیانہ افکار کی پوری تصویر بھی اُن کے مضامین میں دیکھی جا سکتی ہے۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

میں اپنی اس گفتگو کو ایک شاعر کی ان چند سطروں پر ختم کرتا ہوں:

سفر یہ جاری رہے گا
کہ آنے والا کل
ہمارے ذوق کو پرکھے
اور احتساب کرے
کہ یہ اُمنگ، یہ ہمت
یہ حوصلہ، یہ لگن
کہ جو ہماری سرشتوں میں
نسل نسل سے ہے

...

سفر یہ ختم نہ ہوگا
سفر یہ جاری ہے

○

اردو مابعد جدیدیت کی پہچان

ہندوستان میں اردو اپنی بقا کے مسائل سے جوجھ رہی ہے، ایسے میں قاری کو گنوانا کہاں کی دانشمندی تھی، ادھر نئے تخلیقی رویے قاری بحالی کے لیے کوشاں ہیں، یہ بھی مغرب کا نہیں بلکہ خالص اردو کا اپنا مسئلہ ہے۔ اسی طرح کہانی میں کہانی پن کی بحالی کے لیے کوشاں ہیں، یہ بھی مغرب کا نہیں بلکہ خالص اردو کا اپنا مسئلہ ہے۔ اسی طرح کہانی میں کہانی پن کی بحالی اور خالص علامتیت، تجریدیت سے واضح انحراف یا صدیوں کی کتھا کہانی کی ثقافتی روایت کی بازآفرینی بھی ہمارا اپنا مسئلہ ہے مغرب والوں کا نہیں۔ یہ اور اس طرح کی بہت سی نشانیاں ہیں جو ہماری یعنی اردو کی مابعد جدیدیت کی اپنی پہچان ہیں۔ یہ مسائل ہمارے ہیں، ہمارے اپنے ادبی حالات کے زائیدہ ہیں اور نئی پیڑھی کے نئے ادب کی پہچان ہیں۔ اس طرح دیکھیں تو اردو کی مابعد جدیدیت نہ صرف مغرب کے پوسٹ ماڈرن ازم سے الگ ہے بلکہ ہندی، بنگالی، مراٹھی، ملیالم، کنڑ کی اُترادھونکتا سے بھی الگ ہے۔ اس لیے کہ رعایت لفظی یا ابطائے جلی و خفی کی میکانکیت سے گریز ہو یا کہانی پن کی بازآبادکاری یا بیانیہ کی بحال یا قاری سے ازسرنو رشتہ جوڑنا ہو، اس سے بنگالی یا مراٹھی کا کیا لینا دینا۔ یا خود ان زبانوں میں دلت ساہتیہ کا جو مسئلہ ہے، یا بھاشائی جڑوں کی بازیافت کا یا دیسی واد کا یا بھارتیتا کا جو سب اُترادھونک منظرنامے کا حصہ ہے، ہمارا منظرنامہ ان سے الگ ہوگا یعنی یہ اتنا دلت سے نہیں جتنا اقلیتوں سے عبارت ہوگا، اس میں ہنداسلامی تہذیب کے سارے رنگ ہوں گے اور گنگا جمنی قوس قزح ہوگی اور اردو کی اپنی ''تردامنی'' اور کفر و ایمان کی کشاکش کی چاشنی ہوگی۔ مزے کی بات ہے کہ ہندوستان کی زبان ہوتے ہوئے بھی اردو کی ادبی مسائل ہندوستان کی بہت سی دوسری زبانوں سے الگ ہیں۔ چنانچہ اگر اردو کی مابعد جدیدیت کی پہچان دوسری ہندوستانی زبانوں کی ''اُترآدھونکتا'' سے الگ ہوگی تو مغرب کا پوسٹ ماڈرن ازم تو دور کی بات ہے۔ اس کی بہت سی ترجیحات سے ہماری بہت سی ترجیحات کا الگ ہونا نہ صرف فطری بلکہ ضروری ہے۔ اس بات کا اندازہ احباب کو کچھ برسوں کے بعد ہوگا کہ اردو اکاڈمی سیمینار کی جو کتاب ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' شائع ہوئی تھی، اس کے نام میں راقم الحروف نے مابعد جدیدیت کے ساتھ ''اردو'' کا لاحقہ کیوں روا رکھا یعنی ''اردو مابعد جدیدیت''۔ اس لیے کہ نئی آگہی اور نئی پیڑھیوں کی تخلیقیت کا تقاضا یہی ہے کہ ہماری مابعد جدیدیت کسی کا چربہ نہیں ہوگی۔ یہ نہ صرف مغرب سے بلکہ پڑوسی ہندوستانی زبانوں سے بھی الگ پہچان رکھے گی، اس کا مزاج بہت کچھ اردو کے اپنے حالات اور اردو کی اپنی داخلی ضرورتوں کی بنا طے پائے گا۔ نری مابعد جدیدیت اور اردو مابعد جدیدیت میں فرق کرنا ضروری ہے۔

— گوپی چند نارنگ

نیویارک میں ''کاروانِ فکروفن'' کے زیراہتمام

جشنِ گوپی چند نارنگ اور تاریخی عالمی مشاعرہ

۳۰ رجون ۲۰۰۱ء کو کاروان فکروفن شمالی امریکہ کی جانب سے نیویارک میں جشن گوپی چند نارنگ اور محفل مشاعرہ کا اہتمام کیا گیا۔ جشن نارنگ کی صدارت ممتاز شاعر، ادیب اور دانشور، ڈاکٹر جمیل الدین عالی نے کی اور نظامت کے فرائض معروف پاکستانی فنکار نیلوفر عباسی نے انجام دیے۔ جناب حنیف اخگر کی تلاوت کلام پاک سے پروگرام کا آغاز ہوا۔ نعت کی سعادت پاکستان سے آئی ہوئی شاعرہ ذکیہ غزل نے حاصل کی۔ بعد ازاں تقریب کے روح رواں ممتاز شاعر اور صحافی وکیل انصاری نے خطبہ استقبالیہ پیش کرتے ہوئے کہا کہ آج سے ۲۰ سال قبل ڈاکٹر مظفر شکوہ مرحوم اور سلطان محمود مرحوم نے اس شہر میں جس ادبی شمع کو روشن کیا الحمدللہ اب وہ سلسلہ پوری آب وتاب سے جاری ہے اور اپنی ضیاپاشیوں سے شمالی امریکہ کو منور کیے ہوئے ہے، انھوں نے کہا کہ میں اپنے ان محسنوں کا شکر گزار ہوں جنھوں نے ادب کے اس سفر میں نہ صرف میری رہنمائی کی بلکہ قدم قدم پر قیمتی مشوروں سے نوازا۔ میرے ساتھیوں زاہد سعید، فرحت زاہد، شوکت فہمی، صفوت علی صفوت اور عارف افضال عثمانی کی شبانہ روز محنتوں کا نتیجہ ہے کہ آج ہم کاروانِ فکروفن کے زیراہتمام پانچواں سالانہ مشاعرہ منعقد کر رہے ہیں۔ انھوں نے مزید کہا کہ ہم نے اس سال اس عظیم الشان تقریب کو جشن گوپی چند نارنگ کا نام دیا ہے۔ دراصل یہ اردو زبان کے ممتاز محقق دانشور اور ماہر لسانیات کو خراج تحسین پیش کرنے کا ایک انداز ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے حوالے سے گفتگو کا آغاز کرتے ہوئے معروف بزرگ شاعر مامون ایمن نے کہا کہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اردو زبان وادب کے فروغ کے لیے اپنی زندگی وقف کردی ہے۔ ان کی ۵۲ کتابیں ادب کا گراں قدر سرمایہ ہیں۔ ممتاز ادیب اور کالم نویس قمر علی عباسی نے کہا ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ادب کا تناور پیڑ ہیں۔ ان کی زندگی تہہ داری

اور طرح داری سے عبارت ہے۔ اردو زبان وادب کے لیے ان کی خدمات مثالی ہیں۔ ان کی تحریروں میں زندگی رواں دواں دکھائی دیتی ہے۔ صاحب صدر ڈاکٹر جمیل الدین عالی نے اظہار خیال کرتے ہوئے کہا امریکا میں عالمی اردو تحریک کا قیام ایک خوش آئند عمل ہے۔ لیکن اس کے لیے مشترکہ جدو جہد کی ضرورت ہے۔ انھوں نے کہا کہ پچھلے سال یہاں اقوام متحدہ کی چار دیواری کے ڈاک ہمیر شولڈ ہال میں ایک عالمی اردو کانفرنس ہوئی تھی۔ جس کی صدارت کا اعزاز مجھے حاصل ہوا تھا اس کانفرنس میں دیگر اکابرینِ ادب کے علاوہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بھی بطور مہمان خصوصی شرکت کی تھی۔ اس کانفرنس میں اردو کی بقا اور فروغ کے لیے شاندار پروگرام پیش کیا گیا تھا۔ آج پھر عالمی تحریک اردو کا اعادہ کیا گیا ہے خدا کرے یہ تحریک کامیابی سے ہمکنار ہو لیکن اس کے لیے اناؤں کے خول سے باہر آنا ہوگا تمام اختلافات بھلانے ہوں گے۔ اگر اس تحریک کے پلیٹ فارم سے اردو زبان اور ادب کے فروغ کے لیے مشترکہ جدو جہد کی گئی تو یقیناً کامیابی حاصل ہوگی۔ انھوں نے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو بھرپور خراج تحسین پیش کرتے ہوئے کہا ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا تعلق صوبہ بلوچستان سے ہے اس لحاظ سے وہ ہندوستان کو اردو کے حوالے سے پاکستان کا تحفہ ثابت ہوئے ہیں۔ انھوں نے کہا کہ حکومت پاکستان نے بھی ان کی ادبی خدمات کا اعتراف صدر کے ایوارڈ کی صورت میں کیا ہے۔ دونوں ملکوں کے صدور مملکت نے ان کو اعزاز عطا کیے ہیں، پاکستان سے تمغہ امتیاز اور ہندوستان سے پدم شری۔ ایسی کوئی دوسری مثال نہیں ملتی ان کی ادبی خدمات کا اعتراف عالمی سطح پر بھی کیا گیا ہے۔ آج کی یہ تقریب بھی اس سلسلے کی ایک کڑی ہے صاحب جشن ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے کہا کہ ہندستان اور پاکستان اردو زبان کا سواد اعظم ہے۔ ملک تقسیم ہو گئے لیکن اردو اپنی جگہ قائم و دائم ہے اردو وقت کے ساتھ ساتھ نکھرتی جا رہی ہے مجھے یقین کامل ہے کہ اردو کبھی کمزور نہیں پڑسکتی اس کو جوان رکھنے والے دنیا بھر میں موجود ہیں، انھوں نے کہا کہ یہ جشن نارنگ نہیں جشنِ اردو ہے۔ مجھے یہاں جو عزت عطا کی گئی ہے اس کا بنیادی حوالہ اردو زبان ہی ہے۔ انھوں نے کاروانِ فکر وفن کو اتنی کامیاب تقریب منعقد کرنے پر مبارک باد دی۔ اس موقع پر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو نشان امتیاز اور ایوارڈ بھی پیش کیا گیا۔ تقریب سے عالمی اردو تحریک کے چیرمین

مسرور جاوید، صدر وکیل انصاری، بشیر قمر، خلیل الرحمٰن اور تسیم اختر نے بھی خطاب کیا اور پروفیسر نارنگ کی زندگی اور ادبی کارناموں پر سلائڈز دکھائے۔ واضح رہے کہ اس دوران جشن نارنگ کے سلسلے کی تقریبات ٹورنٹو شکاگو اور واشنگٹن میں بھی ہوئیں بعد ازاں محفل مشاعرہ منعقد ہوئی۔ مشاعرے کے شروع میں کاروانِ فکروفن کے چیئر مین وکیل انصاری نے سپاس نامہ پیش کیا، جس میں انھوں نے مہمانِ گرامی پروفیسر گوپی چند نارنگ کے ساتھ ساتھ دیگر مہمانان کو خوش آمدید کہا۔ ایڈریا ہوٹل کا ہال سامعین سے کھچا کھچ بھرا ہوا تھا ہر شاعر کو خود داد دی گئی۔ گذشتہ دس سالوں میں یہ پہلا موقع تھا کہ عالمی مشاعرے میں نامی گرامی شعرائے کرام کی اتنی بڑی تعداد موجود تھی۔ جمیل الدین عالی نے کاروانِ فکروفن کے تمام اراکین کو کامیاب عالمی مشاعرے کے انعقاد پر مبارک باد پیش کی اور عالمی اردو تحریک کے چیئر مین مسرور جاوید کی خدمات کی بھرپور تعریف کی۔ اس عظیم الشان مشاعرے میں جن شعرا کرام نے شرکت کی ان میں پاکستان سے ڈاکٹر جمیل الدین عالی، منیر نیازی، حمایت علی شاعر، محسن بھوپالی، انور مسعود، ڈاکٹر پیرزادہ قاسم، امجد اسلام امجد، ماجد خلیل، اختر سعیدی اور ذکیہ غزل، بھارت سے وسیم بریلوی، لاس اینجلیس سے ریحانہ قمر، نیویارک سے ڈاکٹر صبیحہ صبا، وکیل انصاری، مسرور جاوید، صفوت علی صفوت، شوکت فہمی، زاہد سعید، فرحت زاہد کے نام شامل ہیں اس مشاعرے میں جمیل الدین عالی، منیر نیازی اور انور مسعود کو خوب داد ملی۔ دیگر پاکستانی اور بھارتی شعرا بھی کامیاب رہے۔ ذکیہ غزل نے عالی جی کے انداز میں دوہے پیش کیے جسے بہت پسند کیا گیا۔ اس تقریب اور مشاعرے میں بڑی تعداد میں لوگوں نے شرکت کر کے ادب نوازی کا ثبوت دیا۔ پروگرام ۱۰ بجے عشائیہ کے بعد شروع ہوا اور اذانِ فجر تک جاری رہا۔

ڈاکٹر عبدالمنان طرزی
محلہ فیض اللہ خاں
دربھنگہ، بہار ۸۴۶۰۰۴

پروفیسر گوپی چند نارنگ

(بقدرِ صنعتِ توشیح)

گ - گردِ راہِ شوق سے تابندگیِ تاجِ سر
توہے فن سے معتبر، اور فن ہے تجھ سے معتبر

و - وہ اضافہ ہے ادب میں نظریہ سازی تری
عہدِ نو کا جیسے تو ہی ایک ہے پیغامبر

پ - پایا تیرے نقشِ پا سے ہم نے منزل کا نشاں
اعتبارِ کارواں بھی، راہ بھی، تو راہ بر

ی - یوں تو کچھ کم بھی نہیں ہیں واقفِ اسرارِ فن
"دیدہ ام بسیار خوباں، لیک تو چیزے دگر"[1]

چ - چل پڑا ہے قافلہ اب رہ نمائی میں تری
نیست مثلِ تو یکے آگاہِ اسرارِ سفر

ن - ناز اُردو کو نہ کیوں ہو علم و عرفاں پر ترے
تو شبِ تاریک را پیغامِ خورشیدِ سحر

د - داستان و مرثیہ، افسانہ و تنقید ہے
"بہرِ پیمانِ محبت نیست سوگندے دگر"[2]

ن - نام تیرا جُو گیا اُردو ادب سے اس طرح
ایک ہیں ذات وصفت میں جس طرح نور و قمر

ا - السنہ یا شعریات و صوتیات و نقدِ فن
دیدہ ریزی سے تری ہیں نقشہائے خوب تر

ر - رات کی تاریکیاں، دن کے اجالوں کی حریف
اپنی دھن میں جانبِ منزل رواں ہے تو مگر

ن - نیک خو و نرم دل، شیریں لقا، مردِ خلیق
دشمنوں کے دل میں تو اپنا بنا لیتا ہے گھر

گ - گوپی چند نارنگ نے پالی ہے وہ صنعت کی قید
۱۳۹۹
سعیٔ طرزی پا گئی جو دیکھیے اب بال و پر
۲۰۰۲ = ۶۰۳ +

[1] آفاقہا گردیدہ ام، مہرِ بتاں ورزیدہ ام بسیار خوباں دیدہ ام اما تو چیزے دیگری - امیر خسروؒ
[2] یک نگہہ، یک خندۂ وزدیدہ، یک تابندہ اشک بہرِ پیمانِ محبت نیست سوگندے دگر - علامہ اقبالؒ

ڈاکٹر شہزاد انجم گورنمنٹ گرلس پی جی کالج رام پور (اتر پردیش) میں اردو کے استاد ہیں۔ ان کی تنقیدی و تحقیقی کتاب "احتشام حسین کی تحقیقی نگارشات: ایک مطالعہ" گذشتہ دنوں منظر عام پر آئی تھی اور ہاتھوں ہاتھ لی گئی۔ ساہتیہ اکادمی کے سیمینار "آزادی کے بعد اُردو شاعری" کے مقالات و مباحث کو انھوں نے نہایت سلیقے سے ترتیب دیا ہے۔ ان دنوں وہ یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کے پروجیکٹ "اُردو ناول کے پچاس سال" پر کام کررہے ہیں۔ اُن کے کئی رپورتاژ بھی شائع ہوکر مقبول ہوچکے ہیں۔

زیرِ نظر کتاب "دیدہ ور نقاد۔ گوپی چند نقاد" ڈاکٹر شہزاد انجم کی ترتیب کا کارنامہ ہے۔ ان کی یہ کوشش رہی ہے کہ بین الاقوامی شہرت یافتہ نقاد اور دانشور پروفیسر گوپی چند نارنگ کی علمی و ادبی خدمات اور ان کے کارناموں کا زیادہ سے زیادہ احاطہ اس کتاب میں ہوجائے۔ اس نوعیت کی کتاب کی ضرورت تھی۔ اُمید ہے اس کام کو قدر کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔